This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Librairie Ancienne et Moderne
H. DAUTHON
8, Rue des Beaux-Arts
PARIS (6e)
Achat & Vente de Livres
1925
Envoi du catalogue sur demande

73 b 1

73 b.

DE

LA TRAGÉDIE.

DE

LA TRAGÉDIE,

POUR SERVIR DE SUITE

AUX

LETTRES

A VOLTAIRE.

Par M. CLÉMENT.

PREMIÈRE PARTIE.

A AMSTERDAM,

Et ſe trouve à Paris,

Chez MOUTARD, Imprimeur-Libraire de la REINE, de MADAME, & de Madame Comteſſe D'ARTOIS, rue des Mathurins, Hôtel de Cluni.

M. DCC. LXXXIV.

LIBRARY OF THE TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY OF OXFORD
7 - JAN. 1927

DE

LA TRAGÉDIE.

CHAPITRE PREMIER.

DES progrès de l'Art Tragique, & de ſa décadence.

DE tous les genres de Poéſie fondés ſur l'imitation de la Nature, le genre Dramatique eſt, ſans aucun doute, celui qui prête le plus à une fidelle imitation. L'Epopée raconte les actions & les diſcours des Héros; il ſemble plus naturel & plus ſimple de les faire agir & parler eux-mêmes. Cependant le Poëme épique a été imaginé & ſupérieurement exécuté, long-temps avant les plus groſſières ébauches de la Tragédie. Pluſieurs

Nations ont réuſſi plus ou moins dans l'Epopée ; tels que les Latins, les Italiens, les Anglois, les Portugais, & n'ont jamais bien connu l'Art Tragique, qui néanmoins tire ſon origine du Poëme épique. Cet Art même eſt celui ſur lequel le goût des différens Peuples eſt le plus arbitraire, & a le plus varié. La Tragédie Latine ne reſſemble guère à celle des Italiens ; ni l'une ni l'autre à l'Eſpagnole & à l'Angloiſe, qui n'ont de conformité entre elles que par un monſtrueux aſſemblage du grave & du burleſque, & par l'infraction la plus décidée de toutes les règles. On ne ſauroit leur comparer la Tragédie Françoiſe, & toutes enfin ſont différentes de la Tragédie Grecque, leur mère commune. Ce qu'il y a de plus ſingulier, c'eſt qu'en général ces Nations modernes, qui ne voudroient pas quitter les amuſemens de leurs théatres, pour adopter les nôtres, s'accordent cependant à donner la palme au théatre François ; &, en un mot, la Tragédie que les François eux-mêmes regardent comme la plus parfaite de leur théatre, *Athalie*, eſt la Pièce la plus con-

forme au goût des Pièces Grecques. Il eſt donc très-probable que le Peuple inventeur de la Tragédie, eſt celui qui a conçu de ce genre de ſpectacle l'idée la plus juſte & la plus vraie; & puiſque l'Art Dramatique a été le dernier à ſe former chez ce Peuple créateur, il eſt à préſumer que c'étoit le genre de Poéſie le plus difficile, au moins pour la partie importante & caractériſtique de cet Art.

En effet, il eſt plus facile d'imiter la Nature en faiſant le récit d'une action, qu'en repréſentant l'action elle-même. Qu'eſt-ce qui rend Homère ſi ſupérieur aux autres Poëtes épiques ? Ce n'eſt pas ſeulement l'élévation & la vérité de ſa Poéſie narrative, c'eſt le dramatique dont ſes Poëmes ſont animés. Aucun de ſes imitateurs n'a eu, au même degré, ce talent de tranſporter l'action dans le récit. Mais quelque difficulté qu'il y ait à choiſir les parties d'un récit qui peuvent être expoſées d'une manière dramatique, & à cacher le reſte, ou du moins à l'envelopper dans l'artifice d'une narration qui retranche la plupart des circonſtances,

ou qui trouve aiſément des moyens pour les rendre vraiſemblables, il y en a pourtant beaucoup moins qu'à expoſer l'action entière ſous la forme dramatique.

Je ne dis pas pour cela qu'un Poëme épique ſoit plus facile à faire qu'une Tragédie. L'Epopée eſt un grand corps, compoſé de pluſieurs parties importantes, dont l'aſſemblage demande un talent prodigieux : mais je dis que la vraiſemblance eſt infiniment plus difficile à obſerver dans le Drame que dans la narration, & qu'une partie d'un Poëme, comme l'épiſode d'Euryale & de Niſus, auroit couté beaucoup plus de peine à Virgile, pour être expoſée dans une Tragédie, que pour être miſe en récit.

On doit convenir que le premier principe d'une imitation qui reſſemble le mieux à la Nature, eſt fondé ſur la plus exacte vraiſemblance. Or, qu'y a-t-il de plus ſemblable à la Nature, qu'une action qui ſe paſſe ſous nos yeux, où l'on voit, où l'on entend les Perſonnages, où le plus grand plaiſir eſt l'illuſion, qui nous fait croire véritable cette action ſi bien imitée ? C'eſt

donc la vraiſemblance qui caractériſe eſſentiellement le Poëme dramatique, & qui en fait la plus grande difficulté. Sans la vraiſemblance, cette imitation devient auſſi facile que fauſſe & mépriſable.

Vous voyez combien l'Art du théatre eut de peine à ſe former chez un Peuple qui a tout créé, & dont nous ne ſommes que les imitateurs ; mais ce Peuple ſentoit tout le prix de cet Art, & c'eſt lui qui a ſu donner le plus de vérité & de naturel à la Tragédie. D'autres Peuples, au contraire, ont imaginé ſans peine des repréſentations groſſières, qui n'imitent rien, & qui reſſemblent à des Tragédies, dont on leur a pourtant donné le nom, comme le Conte de *Peau d'âne* reſſemble à un Poëme. Pour nous qui n'inventons rien, mais qui ſommes nés pour imiter, & peut-être pour perfectionner les inventions d'autrui, que de temps ne nous a-t-il pas fallu pour arriver enfin à la véritable idée de l'imitation dramatique ! Je ne parle pas de nos *Myſtères*, de nos *Soties*, ni de toutes nos Farces dévotes & barbares ; mais après que Garnier eut tenté

en vain de nous marquer la route ſur les pas des Anciens, dans quels écarts ne nous a pas jetés l'imitation inſenſée des Eſpagnols, & l'ignorance des vrais principes de l'Art ! Qu'y avoit-il de plus invraiſemblable & de plus fou que les Pièces de Hardi ? mais auſſi, avec quelle facilité & quelle promptitude il les entaſſoit les unes ſur les autres ! car, je le répete, il n'y a rien de ſi facile qu'une tragique extravagance.

Le goût fantaſque des Romans & des aventures merveilleuſes, auroit pour jamais corrompu le germe de la Tragédie, & l'eût empêché d'éclore, ſi, parmi les Calprenède & les Scudéri, il ne ſe fût trouvé un génie d'une trempe vigoureuſe, ami de la raiſon & du vrai. Corneille parut; & après avoir erré quelque temps dans ce dédale d'intrigues romaneſques, où la Nature égarée ne pouvoit plus ſe retrouver, il s'élança tout à coup loin de ces ſentiers perdus, & la carrière fut ouverte. La force de ſon génie & la lecture des Anciens lui firent ſentir que la vraie Tragédie, n'étant pas un caprice de l'imagination, n'avoit d'autre baſe que la

vraiſemblance, qui eſt pour la vérité ce que l'Art eſt pour la Nature. Il vit donc qu'il n'étoit pas vraiſemblable qu'une action de peu de durée pût admettre un grand nombre d'évènemens ; que c'étoit choquer le bon ſens, d'amener, dans le cercle de quelques heures, pluſieurs incidens extraordinaires, & de ces ſituations forcées qu'on nomme coups de théatre, leſquelles demanderoient des circonſtances bien rares, & une ſuite de pluſieurs années, pour être préparées d'une manière un peu raiſonnable. Après avoir connu que les incidens & les cataſtrophes de la vie humaine naiſſent preſque toujours des différens caractères des hommes, & de l'orage de leurs paſſions, il jugea que le véritable intérêt de la Tragédie conſiſtoit auſſi dans le développement des paſſions & des caractères ; que telle étoit la ſource des ſituations vraiment tragiques ; qu'un merveilleux romaneſque pouvoit exciter quelque temps une vaine curioſité ; mais que la peinture des grands ſentimens & des agitations d'un cœur paſſionné, étoit ſeule capable d'émouvoir, attendrir, tranſporter l'ame du Spec-

tateur ; que, lorſqu'on s'embarraſſe dans une intrigue pénible & confuſe, l'eſprit qui fait tous ſes efforts pour ſortir de ce labyrinthe, ne peut s'appliquer, en même temps, à peindre les mœurs & les paſſions, avec toute la force, l'étendue & la vérité convenables ; & qu'ainſi il falloit laiſſer les Pièces chargées d'incidens aux eſprits médiocres, qui cherchent, dans le fracas des ſituations, à cacher leur ignorance du cœur humain, & qui, ne pouvant rien approfondir dans un ſujet ſimple, ſavent au moins effleurer beaucoup de choſes dans une matière ſurabondante.

Corneille ſe dit donc à lui-même : C'eſt en choiſiſſant une action intéreſſante, ſimple & vraiſemblable, que j'imiterai la belle Nature ; c'eſt par la peinture des grands caractères & des ſentimens ſublimes, que j'éleverai l'ame ; c'eſt par le combat & le choc des paſſions, que je remuerai les cœurs, que je tirerai les larmes. Je ne prendrai qu'autant de ſujet qu'il m'en faudra pour mettre ces paſſions en mouvement ; le moment où je produirai mes Perſonnages, doit être le plus propre à faire ſortir leur caractère dans toute

ſa force. Puiſque ce moment eſt ſi voiſin de la cataſtrophe, il demande donc une action vive & preſſée, qui force les ſentimens d'éclater avec chaleur; mais aſſez ſimple auſſi, pour donner le temps de ſe développer ſans confuſion, de pénétrer par degrés, avec un intérêt toujours croiſſant, dans l'ame du Spectateur, & d'y laiſſer gravé, par des traits profonds de terreur, de pitié & d'admiration, un ſouvenir ineffaçable.

Ces principes furent ceux de Racine, qui s'attacha encore davantage à perfectionner la vraiſemblance théatrale, à ſimplifier l'action, à lier les ſcènes, & qui, reconnoiſſant enfin le défaut des épiſodes amoureux qu'il avoit été *obligé* d'introduire dans ſes Pièces, pour accommoder certains ſujets au goût de notre Nation, termina ſa carrière par un chef-d'œuvre, où l'art du théatre eſt à ſon comble par l'imitation la plus parfaite de la Nature.

Ces deux grands hommes ayant ainſi établi la gloire de notre Scène, & rappelé la Tragédie à des règles oubliées depuis tant de ſiècles, il ſembloit que leur exemple dût

nous préſerver à jamais de retomber dans les écarts & les abſurdes folies dont ils avoient purgé le théatre François. A peine cependant eurent-ils diſparu, que le Roman envahit de nouveau la Tragédie, & la dénatura.

La froide ſageſſe de Campiſtron, languiſſant & fade imitateur de Racine, acheva de perſuader à des eſprits amoureux de la nouveauté, que l'intérêt théatral demandoit plus de mouvement, d'intrigues & de ſituations, que n'en avoient mis Racine & Corneille. Quelques ſuccès de la Grange-Chancel accréditèrent cette opinion; & Crébillon, après s'être heureuſement paſſé de cette miſérable reſſource des talens médiocres, dans ſa Tragédie d'Atrée, qui annonçoit un génie vigoureux, ſe laiſſa gagner au mauvais goût, gâta le beau ſujet d'Electre par des incidens romaneſques & de froids épiſodes de galanterie, & obſcurcit des nuages de l'invraiſemblance, l'intrigue ſi intéreſſante de Rhadamiſte & de Zénobie.

Le mauvais exemple d'un homme qui a du génie ou de grands ſuccès, eſt toujours contagieux, & précipite la décadence de l'Art.

Crébillon, né avec un talent original, plus énergique & plus mâle que touchant & pathétique, avoit trop négligé de former ſon goût ſur les bons modèles de l'antiquité, dont il faiſoit beaucoup moins de cas que des Romans de la Calprenède. Auſſi ſes grandes beautés ſont-elles obſcurcies par de très-grands défauts ; & l'on prétend que Deſpréaux, après la repréſentation d'une des premières Tragédies de ce Poëte, dit qu'il lui ſembloit avoir entendu Racine ivre. Ce mot exprime aſſez bien le déſordre de ſa Poéſie, une certaine exagération de ſtyle qui reſſemble à l'enflure, ſa marche déréglée dans le plan & la conduite de ſes Pièces, l'emphaſe & l'obſcurité qui accompagnent ſes plus beaux traits, & ſes écarts fréquens qui tiennent plus en effet de l'ivreſſe que d'un heureux délire. On verra, dans la ſuite de cet Ouvrage, que je ſais admirer ce qu'il y a d'admirable dans cet Ecrivain ; mais je ne puis diſſimuler ici que Crébillon a commencé de corrompre l'Art de la Tragédie ; que, s'il lui a donné quelquefois des couleurs plus ſombres & plus vigoureuſes que ſes prédéceſſeurs, il en a altéré la belle

ſimplicité par des intrigues & des ſituations de Romans, par des épiſodes d'une inſipide galanterie, des peintures fauſſes & outrées du cœur humain, une diction trop emphatique & trop négligée, & des vices de langage trop nombreux & trop impardonnables au ſucceſſeur de Racine.

Le théatre François étoit à ce point de décadence, quand Voltaire s'annonça par *Œdipe*. Trois ou quatre ſcènes, heureuſement imitées de Sophocle, aſſurèrent le ſuccès de cette Pièce, & firent eſpérer aux gens de goût que la Tragédie alloit reprendre ſon véritable caractère. Dans le premier Ouvrage d'un Auteur de vingt-quatre ans, on pardonna ſans peine les défauts du plan, & l'épiſode des vieilles amours de Jocaſte & de Philoctète, que Voltaire s'eſt lui-même ſévèrement reproché. Si l'on ne reconnut pas en lui la touche originale & forte de l'Auteur d'Atrée, on crut y appercevoir plus de goût, plus de ſageſſe, plus de connoiſſance des bons principes; d'ailleurs on voyoit dans *Œdipe*, du feu, de l'éloquence, le coloris de la Poéſie, & à travers une foule d'imitations

de Racine, de Corneille & de Crébillon, une manière brillante & facile, qui ſembloit n'appartenir qu'à Voltaire. On eſpéra que l'âge & l'expérience du théatre développant toute l'étendue de ſes talens, il feroit plus d'uſage de ſes propres forces, & qu'il abuſeroit moins de la facilité des imitations qu'on lui reprochoit; qu'en ſe livrant davantage à ſon génie, il prendroit plus de vigueur & de caractère; que Crébillon ſeroit éclipſé, & que Racine nous ſeroit rendu.

Ces eſpérances ſembloient d'autant mieux fondées, que la nature du génie eſt de s'élever de progrès en progrès, juſqu'au point de perfection où il eſt capable d'atteindre, d'y reſter quelque temps, & de déchoir enſuite s'il n'a pas la prudence de faire une retraite honorable. Tout ce que nous ſavons des grands Ecrivains, confirme cette obſervation. Après *Médée*, Corneille a fait *le Cid*. Andromaque a ſuivi l'Alexandre de Racine. Atrée, Electre, Rhadamiſte, ſont venus après Idoménée; mais immédiatement après Œdipe, Voltaire a donné *Artémire*, *Marianne*, *Eriphile*. *Brutus*, qui valoit mieux, mais

rempli d'énormes défauts, n'eut qu'un foible ſuccès, & ne ſoutint point la réputation d'Œdipe. Alors les amis de l'Auteur lui conſeillèrent de renoncer au théatre; & le Public, trompé dans ſes eſpérances, ne vit en lui qu'un imitateur élégant des Maîtres de la Scène, qui, loin de ſe perfectionner dans l'Art tragique & dans la Poéſie, ſe permettoit toutes ſortes de fautes, ſans les racheter par des beautés du premier ordre.

Voltaire ne ſe ſentant point aſſez de force pour ſoutenir cette belle ſimplicité tragique, dont il avoit fait tant d'éloges, & qu'il avoit tâché de ſuivre dans ſes premières Pièces, vit bien que, pour relever ſa réputation, il falloit qu'il ſe fît un nouveau genre, plus facile & plus propre à cacher la foibleſſe de l'Auteur; un genre qui pût éblouir par l'éclat des ſituations, par le merveilleux des incidens, le ſpectacle, les décorations, & ſur-tout par l'étalage des maximes philoſophiques dont le goût commençoit à ſe répandre dans tous les Ouvrages. Il jugea qu'en imaginant des ſujets, ou bien en les tirant des Romans, il lui ſeroit plus facile d'y multiplier les coups de théatre,

& de cacher les invraiſemblances, que s'il eût traité des ſujets puiſés dans les ſources connues. Il s'attacha donc à ces ſujets d'imagination, comme Zaïre, Alzire; & cette idée lui ayant réuſſi, il renonça rarement depuis à ce ſyſtême de Tragédie romaneſque, qui avoit été détruit à la création de notre théatre.

Cet Ecrivain eut à lutter long-temps contre l'opinion des gens de goût, qui étoient encore en aſſez grand nombre; ils prévoyoient que ce nouveau genre, capable de ſéduire l'ignorante curioſité de la multitude, & favorable à la médiocrité des Poëtes, ne manqueroit pas d'étouffer la vraie Tragédie, beaucoup plus difficile à traiter, & dont la ſimplicité noble & régulière ne chatouilleroit plus que foiblement le goût d'un Spectateur accoutumé à des caricatures tragiques. Ce qu'ils prévoyoient arriva; tout favoriſa les innovations théatrales de Voltaire. Le Roman uſurpa les deux genres dramatiques. La Chauſſée fit pour la Comédie, ce que l'Auteur de Mahomet faiſoit pour la Tragédie. L'un & l'autre ne pouvant peindre des caractères, chacun, ſelon ſon

genre, tâchoit à rajeunir des intrigues, des incidens, des coups de théatre déjà uſés, même avant Corneille; & ces deux genres, au ſtyle près, retomboient dans le miſérable état d'où les avoient tirés Corneille & Molière.

Dans le même temps, le goût inconſtant & léger de notre Nation ſe porta vers la Littérature étrangère, & nous commençâmes à imiter les Ouvrages des Anglois, lorſque nous n'avions plus de modèles dignes d'être imités par eux. Ce n'étoit plus le temps où les Popes & les Adiſſons ſe formoient ſur les Deſpréaux & les Racines, qui avoient abſolument ignoré l'exiſtence littéraire d'un Peuple étranger juſqu'alors à la gloire des Arts. Ce fut Voltaire, comme il le dit lui-même, qui commença de nous faire connoître les Muſes Angloiſes; mais ce qu'il ne dit point, c'eſt que leur commerce n'a pas peu contribué à dénaturer le goût, & même le caractère François.

Le théatre Anglois fut donc le champ où l'Auteur de *Sémiramis* fit d'abondantes moiſſons. Ce n'eſt pas qu'il tranſportât ſur notre ſcène toutes les ordures dramatiques, qui font les

les délices de la populace Angloiſe ; mais il en imita la multiplicité des incidens, l'invraiſemblance de l'intrigue, le déréglement de la marche & de la conduite, le mouvement continuel, qu'ils nomment action, & qui ne cauſe que de la confuſion & de l'embarras ; le ſpectacle, les décorations, la pantomime, qui amuſent la foule des Spectateurs, dont tout l'eſprit eſt dans les yeux.

Tous les Peuples ne ſont pas auſſi heureuſement nés que les Athéniens, chez qui d'ailleurs le Magiſtrat même veilloit à la conſervation du goût, comme à un objet important pour les mœurs ; car un goût dépravé ou barbare annonce néceſſairement des mœurs barbares ou dépravées. Ce Peuple, ingénieux & ſenſible, n'aimoit que le ſpectacle qui convenoit à un ſujet raiſonnable & important. Mais une merveille abſurde étoit pour lui ſans appas, & il a ſifflé plus d'une fois les dénouemens poſtiches & les Dieux-machines d'Euripide. Le goût des Grecs tenoit à la ſimplicité de leurs mœurs ; un objet ſimple, mais conſidéré dans toutes les ſituations, ſuffiſoit pour les réjouir ou pour les occuper. La variété, chez

frages entraînent promptement tous les autres. Cependant ces hommes de génie, forcés de ſe plier au ton d'une Cour galante, accoutumoient cette même Cour à connoître le vrai & le beau, à n'admirer plus que des Ouvrages travaillés ſur les bons modèles de l'antiquité. Ils avoient fait goûter à l'eſprit léger & inconſtant du François, cette grande manière des Anciens, qui conſiſte à développer, à approfondir un caractère & une paſſion, & cette ſimplicité d'action qui paroiſſoit ſi peu convenir à des têtes frivoles, épriſes de la lecture des Romans à grandes aventures. En un mot, ils avoient formé leurs Juges, & travailloient plus à rendre leurs Spectateurs dignes de leurs Ouvrages, qu'à faire des Ouvrages dignes de leurs Spectateurs.

Enſuite, le génie s'étant affoibli, & le goût s'étant gâté parmi les Auteurs, ils n'ont pu prendre le même aſcendant que nos grands Hommes avoient eu ſur la Nation; ils ont trouvé plus facile de careſſer l'ignorance & la corruption des eſprits. Voltaire eſt celui qui s'eſt le plus ſervi, en tout genre, de cette

malheureuſe reſſource. Les temps de dépravation où il eſt venu, ont détérioré ſes talens ; & l'uſage pernicieux qu'il a fait de l'eſprit le plus facile, le plus ſéduiſant & le plus françois qui ait peut-être exiſté, a conſommé la dépravation de ſon Siècle.

C'eſt donc au peu de ſuccès qu'il eut depuis Œdipe, & à l'imitation des Anglois, qu'il dut cette nouvelle eſpèce de Tragédie à coups de théatre & à décorations, qu'on a juſtement comparée à une lanterne magique, avec laquelle il a captivé les yeux de la multitude, & principalement des jeunes gens. Si ſon preſtige dramatique n'a pu impoſer aux véritables Connoiſſeurs, qui ont toujours réclamé contre ce mauvais genre, il en a du moins recueilli deux grands avantages : le premier, & le principal pour celui qui aime mieux les éloges que la gloire, d'attirer la foule qui juge par les ſens, & dont l'ame n'eſt groſſièrement touchée que par les yeux : le ſecond, d'avoir trouvé le moyen de faire en peu de temps, & avec le moins de peine, un grand nombre de Pièces : car la manière de celui qui ne veut qu'enlever les ſuffrages du

Peuple, eſt une manière expéditive, qui ne reſſemble guère à la manière lente & méditée de l'Ecrivain qui veut mériter l'approbation d'un Public mieux choiſi. Pareil à ces Peintres qui, ſans deſſin, ſans art & ſans génie, mais avec un grand fracas de couleurs, expédient promptement des *Tableaux à effets*, leſquels éblouiſſent d'abord les yeux, & ne peuvent ſoutenir une attention éclairée; Voltaire, ne s'embarraſſant ni du plan, ni de la conduite, ni des vraiſemblances, ni des caractères, ni du dialogue, ni de la vérité de l'expreſſion; mais ſachant placer, en dépit de tout cela, une ſituation d'acte en acte, de ſcène en ſcène, & jetant beaucoup de mouvement, ou plutôt beaucoup de fracas ſur le théatre, a ſu expédier auſſi promptement des *Tragédies à effets*, qui excitent les brouhahas de ceux qui en jugent par les yeux, & le rire critique de ceux qui les ſoumettent aux loix du goût & de la raiſon. Et comme on voit ces Peintres expéditifs former une école d'Artiſtes preſque toujours plus mauvais que leurs Maîtres, & qui font rapidement de funeſtes progrès; de même Voltaire a fait

une école dramatique, d'où ſortent tous les jours les eſſaims de ſes imitateurs, qui, dès leur enfance, importunent la ſcène de leurs bourdonnemens tragiques, & qui, ayant aſſez de talent pour le ſurpaſſer dans ſes défauts, ont quelquefois auſſi des ſuccès plus bruyans que les ſiens (1).

(1) Jamais Tragédie de Voltaire n'a fait autant de bruit que le *Siége de Calais*. Zelmire, Gabrielle de Vergy, Gaſton & Bayard, font autant d'effet ſur nos Spectateurs, que Brutus, Sémiramis & Mahomet. Belloy, parmi tous les imitateurs de Voltaire, eſt celui qui a le mieux connu le goût de ſon ſiècle, & qui a pouſſé le plus loin l'Art des coups de théatre ſans vraiſemblance, des ſituations ſans motifs, & des effets ſans cauſe.

CHAPITRE II.

De la Vraiſemblance théatrale.

IL faut non ſeulement, dit Ariſtote, que la Fable dramatique ſoit compoſée de parties toutes fondées en raiſon, mais que nulle part il n'y ait rien d'abſurde.

Le plaiſir qui réſulte de la Tragédie, eſt fondé ſur l'accord du vraiſemblable & du merveilleux, dans un ſujet qui excite la terreur & la pitié. Un évènement digne de la Muſe tragique, n'eſt pas un évènement commun. Il eſt très-rare de voir le fils d'un Roi, qui, ſans le ſavoir, tue ſon père & épouſe ſa mère; & peut-être cette affreuſe infortune n'eſt-elle arrivée qu'à Œdipe. L'aventure de Phédre, d'Oreſte, d'Iphigénie; en un mot, les conjurations, les grandes cataſtrophes, ſont des choſes rares, & leur importance les rend merveilleuſes. Mais plus ces aventures ſont merveilleuſes & rares, plus il faut les préſenter d'une manière qui les rende croyables; mêler adroitement les incidens les plus

ordinaires de la vie, à ces incidens extraordinaires ; gagner ainſi la confiance du Spectateur, en lui faiſant voir que des cauſes naturelles peuvent amener un effet ſurprenant. Mais ſi vous préparez une action extraordinaire par des moyens invraiſemblables & contraires à la Nature ; d'une choſe merveilleuſe, vous faites une choſe impoſſible, qui ne doit plus mériter la créance des gens ſenſés ; vous révoltez l'amour-propre du Spectateur éclairé, qui s'apperçoit que vous cherchez à le tromper, que vous voulez exciter ſa pitié pour des malheurs imaginaires qui n'ont jamais pu exiſter.

L'eſprit n'eſt point ému de ce qu'il ne croit pas.

N'avez-vous pas vu ſouvent, dans la Société, des gens qui aiment à conter des aventures étonnantes, & ſouvent inventées à plaiſir ? Parmi cette eſpèce de menteurs, il y en a quelques-uns d'agréables, & beaucoup de mal-adroits : c'eſt une image parfaite des Poëtes. Que la même aventure tragique & merveilleuſe ſoit contée par ces deux ſortes de menteurs ; l'un vous la préſentera ſous

un jour ſi faux, y mêlera des circonſtances ſi peu naturelles & ſi choquantes, qu'au lieu d'être touché de ſon récit, vous rirez de ſa mal-adreſſe, & peut-être ſerez-vous indigné de l'impudence de cet homme, qui vous prend pour un enfant ou un ſtupide, & veut vous perſuader des fauſſetés évidentes. Mais écoutez l'autre; il accompagnera les faits de cauſes ſi apparentes, de circonſtances ſi vraiſemblables; il applanira les difficultés qui ſuſpendent votre confiance, d'une manière ſi naturelle, par des raiſons ſi inſinuantes & ſi plauſibles; enfin il vous conduira de vraiſemblances en vraiſemblances, avec tant d'art & de ſimplicité, juſqu'à l'action merveilleuſe qu'il veut vous faire croire, qu'enfin elle vous paroîtra vraie, & que vous ſerez ému, attendri du même fait qui, dans la bouche de l'autre, n'auroit excité que vos riſées & vos mépris.

Il en eſt de même au théatre; la vraiſemblance eſt la ſource principale du plaiſir que le Poëte nous donne; plus il choque la vraiſemblance, plus il diminue & détruit notre plaiſir. Cela eſt ſi vrai, que les règles de l'Art

dramatique, c'eſt-à-dire, les obſervations ſur les moyens de plaire que cet Art doit employer, tendent preſque toutes à maintenir la vraiſemblance; comme les unités d'action, de jour & de lieu, les entrées & les ſorties des Acteurs; tout ce qui concerne l'expoſition, la ſimplicité du nœud, & le dénouement, qui doit être un effet merveilleux, mais vraiſemblable, d'une cauſe naturelle. Les autres règles générales & particulières qu'on donne encore ſur les caractères, les mœurs, les ſentimens, les paſſions, le dialogue, ont auſſi pour objet principal de faire reſpecter la vraiſemblance. Ainſi l'on peut dire qu'un Auteur qui la viole ſans ménagement, n'a pas la première notion de l'Art dramatique.

J'avoue que le plus ſouvent ce qui paroît invraiſemblable aux eſprits éclairés & habiles, n'eſt point apperçu des yeux foibles & ignorans; que, par cette raiſon, des Pièces qui produiſent une grande impreſſion ſur la foule, n'en font qu'une très-médiocre ſur l'ame des Connoiſſeurs: mais l'expérience a démontré que, dans les Arts, comme en toute

choſe, pour plaire long-temps, il faut plaire aux eſprits bien faits.

Quel eſt l'Ouvrage admiré des gens habiles, qui n'ait pas obtenu tôt ou tard les ſuffrages de la multitude ? Mais quels ſont les Ouvrages à qui les ſeuls applaudiſſemens de la multitude aient pu donner une longue vie ? Il ne faut donc pas dire qu'on doit pardonner les invraiſemblances d'une Pièce, en faveur du plaiſir qu'elles nous procurent, puiſqu'en effet elles troublent ce plaiſir que nous cherchons ; &, par la même raiſon, l'on ne doit pas demander à quel point l'illuſion du théatre peut permettre les invraiſemblances, puiſque, dans tous les cas, les choſes invraiſemblables détruiſent l'illuſion. Cependant il eſt très-raiſonnable de dire qu'on doit excuſer de légères fautes contre la vraiſemblance, lorſqu'il en réſulte des beautés aſſez grandes pour faire oublier ces défauts. Si, au contraire, ces défauts ſont groſſiers & multipliés, les beautés qui en peuvent naître touchent foiblement ; l'effet qu'elles produiſent eſt trop momentané, trop contrarié par l'impatience qu'on éprouve avant d'y arriver,

pour laiſſer une impreſſion durable & profonde. On peut donc aſſurer que l'invraiſemblance théatrale ne doit jamais aller juſqu'à l'abſurdité ; que c'eſt-là le point où elle doit s'arrêter ; & que des ſituations, quelque brillantes qu'elles ſoient, ne peuvent plaire aux bons eſprits, ſi elles ſont fondées ſur des moyens abſurdes.

Ariſtote rapporte une anecdote dramatique, par laquelle vous jugerez combien les Athéniens étoient délicats ſur la vraiſemblance. » Ce fut, dit-il, pour l'avoir bleſſée, » que *Carcinus* échoua. Son *Amphiaraüs* ſor» toit du temple, & le Spectateur, qui ne » l'avoit point vu ſortir, l'ignoroit. On fut » choqué de cette inattention du Poëte, & » la Pièce tomba «.

Quelle différence entre le Parterre de Paris & les Spectateurs Athéniens ! Que devons-nous penſer de notre goût comparé au leur, nous qui non ſeulement ne ſavons pas appercevoir de pareilles fautes, mais qui applaudiſſons tous les jours à des Pièces farcies d'abſurdités ? Ne mettons-nous pas hardiment *Voltaire*, ſinon à la tête de tous

les Poëtes Tragiques, du moins parmi ceux du premier rang ? Cependant il n'y a pas une ſeule de ſes Tragédies qui ne ſoit tachée de pluſieurs fautes groſſières contre la vraiſemblance ; & comme les défauts de cet homme célèbre ſont d'autant plus contagieux, que l'admiration qu'on lui a vouée eſt plus aveugle, il eſt bon de choiſir dans cet Ecrivain, préféré aujourd'hui à de meilleurs modeles, les exemples les plus frappans de cette invraiſemblance pouſſée juſqu'à l'abſurde. Celui qui voudroit les raſſembler tous, feroit un Ouvrage auſſi conſidérable que le Théatre de ce Poëte.

§. I.

A la première ſcène d'ŒDIPE, où Philoctète eſt obligé d'entendre l'expoſition, il eſt obligé auſſi d'ignorer la mort de Laïus. Dimas lui dit :

Depuis la mort du Roi....

PHILOCTÈTE.

Qu'entens-je ? Quoi ! Laïus...?

DIMAS.

Seigneur, depuis quatre ans, ce Héros ne vit plus

PHILOCTÈTE.

Il ne vit plus ! &c.

Il étoit ſurprenant que, durant quatre années, Philoctète n'eût rien appris de Laïus, ni de Thèbes, la Patrie d'Hercule : mais voici qu'à la première ſcène du ſecond acte, quand il faut que Philoctète ſoit ſoupçonné d'avoir tué Laïus, on parle ainſi de ce même Philoctète :

Il partit ; & depuis, ſa deſtinée errante
Ramena ſur nos bords ſa fortune flottante :
Même il étoit dans Thèbe, en ces temps malheureux
Que le Ciel a marqués d'un parricide affreux.
Depuis ce jour fatal, avec quelque apparence,
De nos peuples ſur lui tomba la défiance.
Que dis-je ? aſſez long-temps les ſoupçons des Thébains
Entre Phorbas & lui flottèrent incertains.

La contradiction eſt évidente. Philoctète *étoit dans Thèbes* quand Laïus fut tué, quand Phorbas vint annoncer la mort de ce Roi ; on ſoupçonna Philoctète de ce parricide ; &, malgré tout cela, Philoctète peut l'ignorer ! De toutes les invraiſemblances, celle-ci n'eſt ni la moins abſurde, ni la moins groſſière ;

comme de tous les menteurs, le plus groſſier eſt celui qui ſe contredit lui-même. C'eſt ce qui arrive encore au malheureux Philoctète, d'une manière aſſez plaiſante, vers la fin du troiſième acte. Après que le Grand-Prêtre a dénoncé Œdipe comme meurtrier de Laïus, l'ami d'Hercule dit héroïquement au Roi :

Contre vos ennemis je vous offre mon bras;
Entre un Pontife & vous je ne balance pas.

Mais l'ami d'Hercule fait bientôt voir qu'il n'a parlé qu'en fanfaron ; car voici comment il ſe contredit, en parlant au même Œdipe :

Si vous n'aviez, Seigneur, à craindre que des Rois,
Philoctète avec vous combattroit ſous vos loix;
Mais un Prêtre eſt ici d'autant plus redoutable,
Qu'il vous perce à nos yeux par un trait reſpectable.
Fortement appuyé ſur des Oracles vains,
Un Pontife eſt ſouvent terrible aux Souverains.

Voilà ce qu'on peut appeler juſtement une défaite de Héros Gaſcon. La même Tragédie nous offre une autre invraiſemblance non moins évidente. Le Poëte a ſuppoſé que le Pontife eſt inſpiré, & que les Dieux lui ont révélé

révélé la connoiſſance du meurtrier de Laïus. Dès la ſeconde Scène du premier Acte, ce Pontife s'exprime ainſi, en s'adreſſant au Peuple :

Le Roi vient. Par ma voix le Ciel va lui parler ;
Les Deſtins à ſes yeux veulent ſe dévoiler :
Les temps ſont arrivés.

Œdipe paroît, & le Grand-Prêtre ne dit plus que des choſes vagues. Quand il s'écrie, au ſujet du meurtrier :

Il faut qu'on le connoiſſe, il faut qu'on le puniſſe.

Œdipe ne lui demande pas : *Quel eſt ce meurtrier ?* Il ſe jette ſur des lieux communs de morale, & ne fait plus aucune queſtion au Grand-Prêtre, qui vouloit tout à l'heure lui *dévoiler ſes deſtins*, & qui maintenant garde un profond ſilence. Œdipe attend juſqu'au troiſième Acte, à faire parler ce Pontife inſpiré, qui auroit dû parler dès le premier Acte, comme il l'avoit promis au Peuple ; mais, s'il eût déclaré ſi-tôt le coupable, cette révélation exigeoit la ſuppreſſion totale du rôle de Philoctète, & demandoit un autre plan. Voilà donc la conduite d'une Tragédie

fondée ſur l'abſurdité d'un Grand-Prêtre qui ne dit pas ce qu'il ſait, & ſur l'abſurdité d'un Roi qui n'interroge ce Grand-Prêtre qu'au moment où le Poëte veut bien le lui permettre. Cette faute n'eſt point dans la Tragédie de Sophocle, qui n'a point annoncé le Grand-Prêtre comme inſpiré : c'eſt *Tirésias*, qu'Œdipe fait venir au ſecond Acte : ce Devin déclare à ce malheureux Roi, qu'il eſt lui-même le meurtrier qu'il veut connoître. De ce moment, l'action s'anime avec une nouvelle vivacité, & ne tombe point en langueur pendant deux Actes, comme la Tragédie Françoiſe, qui reſte juſqu'à la fin du troiſième Acte, au même point où elle étoit au milieu du premier.

Voltaire ne s'eſt jamais embarraſſé de mettre, dans la conduite de ſes Pièces, aucun air de vérité : au lieu d'être une imitation de la Nature, l'Art n'eſt chez lui qu'une impoſture continuelle. A chaque Scène, à chaque pas, vous le trouvez en défaut contre la vraiſemblance. Si Œdipe envoie chercher Phorbas dès le premier Acte, pour s'informer du meurtrier de Laïus, Phorbas ne

paroîtra qu'au quatrième, ſans que le Roi témoigne la moindre impatience d'un ſi long retard, dont on ne lui donne aucune raiſon. Si, à la fin du quatrième Acte, on lui vient annoncer l'arrivée d'*Icare*, qu'il doit être extrêmement curieux d'interroger, il ſort, & reparoît à l'Acte cinquième, ſans avoir vu Icare, qu'il ne fait venir qu'après avoir long-temps parlé tout ſeul. S'il eſt néceſſaire que Phorbas ſe trouve en préſence de ce même Icare, pour achever d'éclaircir l'infortune d'Œdipe, le Roi s'y prendra d'une plaiſante manière; il dira, avant d'avoir vu Icare :

. . . . . Allez chercher Phorbas;
Il faut de mes bontés lui laiſſer quelque marque.

& c'eſt ainſi que Phorbas ſera amené ſur la Scène. Convenons que les Tragiques Grecs, dont Voltaire a dit ſi ſouvent qu'ils n'avoient travaillé que dans l'enfance de l'Art, avoient une tout autre manière de conduire leurs Pièces, & qu'ils auroient été ſifflés par les enfans d'Athènes, s'ils avoient oſé recourir à des moyens ſi abſurdes & ſi indignes d'un Art auſſi impoſant que celui de la Tragédie.

§. II.

» Des Critiques judicieux, dit Voltaire » dans une Préface, pourroient me demander pourquoi j'ai parlé d'amour dans une » Tragédie dont le titre eſt *Junius Brutus* «.

La réponſe eſt bien ſimple. Sans cet amour, l'Auteur n'auroit pu faire ſa Pièce qu'en deux Actes : mais comment s'y eſt-il pris pour jeter dans ce ſujet auſtère une intrigue amoureuſe ? Il s'eſt imaginé que, ſi le fils de Brutus aimoit la fille du Tyran chaſſé de Rome par Brutus, les combats de la paſſion & du devoir, qui troubleroient le cœur de *Titus*, ſeroient vraiment tragiques ; & en effet, ils auroient pu l'être, ſi *Tullie* avoit eu un caractère noble & intéreſſant ; mais elle joue plutôt le rôle d'une indigne Séductrice, que de l'Amante d'un Héros ; & ce qui étonne infiniment, c'eſt de voir Titus, ſi fier, ſi brave, ſi rempli de grands ſentimens, épris d'amour pour une extravagante qui lui fait des avances, qui l'engage baſſement à oublier ſon devoir & ſon honneur, & qui n'a pas même l'adreſſe d'affecter les

apparences d'un véritable amour; car l'amour véritable ſait reſpecter les vertus de l'objet aimé. Ce qui étonne beaucoup plus encore, c'eſt de voir ſur quel ſingulier fondement eſt établie cette intrigue de galanterie. A la ſixième Scène du troiſième Acte, on lit ces Vers de Brutus à la fille de Tarquin :

Madame, il faut partir.
Dans les premiers éclats des tempêtes publiques,
Rome n'a pu vous rendre à vos Dieux domeſtiques.
Tarquin même, en ce temps, prompt à vous oublier,
Et du ſoin de nous perdre occupé tout entier,
Dans nos calamités confondant ſa famille,
N'a pas même aux Romains redemandé ſa fille.

Eſt-il poſſible qu'une ſi groſſière invraiſemblance faſſe tout le nœud de la Pièce ? Quoi ! Tarquin, en ſortant de Rome, n'a point emmené ſa fille, ſa fille unique, l'héritière de ſon ſceptre ! *Prompt à l'oublier*, pour me ſervir de l'expreſſion plaiſante de l'Auteur, qui auroit été bien embarraſſé d'expliquer ce que ſignifie *un père prompt à oublier ſa fille*, il n'a *pas même* ſongé à la redemander, quoiqu'il lui deſtinât pour époux *le Roi de Ligurie*, qui, de ſon côté, ne ſe donne pas

la peine de rappeler à Tarquin qu'il n'a pas avec lui la fille dont la main lui eſt promiſe, & qu'il l'a oubliée à Rome, comme on laiſſe en partant un effet de peu d'importance. Je demande s'il y a rien de plus abſurde, & ſi l'on pourroit s'intéreſſer à une intrigue auſſi incroyable, quand même cette intrigue ſeroit intéreſſante.

Si l'intrigue de cette Tragédie eſt nouée par une abſurdité, elle ſe dénoue par une autre non moins choquante. Jamais cataſtrophe ne fut plus mal motivée, ni plus invraiſemblable que celle de Titus, condamné à mort par ſon père, ſans preuve, ſans raiſon & ſans crime; car Titus n'a pas même eu le tems d'être coupable. Juſqu'à la fin du quatrième Acte, il réſiſte à *Meſſala*, à l'Ambaſſadeur Arons, à Tullie elle-même: ce n'eſt que dans ſes adieux à cette Princeſſe, qu'il eſt ébranlé; il lui promet, dans ſon égarement, de la ſuivre & de la couronner: mais il n'en fait rien; il la laiſſe aller, il ne la ſuit point, & fait ſeulement venir Meſſala pour ſe livrer à lui. Auſſi-tôt arrive Brutus, & preſque dans le même inſtant ſurvient Vale-

sius, qui apprend à Brutus que l'on conſpire contre Rome ; ce qui termine le quatrième Acte. Le cinquième eſt employé à la punition des Conjurés, qui ſont découverts dès le quatrième, par l'avis donné aux Conſuls que l'Eſclave *Vindex* ſait tout & va tout révéler. Il faut le répéter ; Titus n'a pas eu le temps d'être criminel ; il ne peut y avoir de preuves contre lui, puiſqu'il n'a rien fait que de ſimples vœux pour ſa Maîtreſſe. Comment un homme ſage, tel que Brutus, condamne-t-il ſon fils à la mort, pour une penſée d'un moment, qui ne paſſeroit pas même pour une tentation chez nos Caſuiſtes les plus rigides ? Si le Brutus de l'ancienne Rome a été regardé, par beaucoup de perſonnes, comme un homme ſévère, cruel même, & dénaturé, pour avoir fait mourir ſes deux fils, après des preuves authentiques de leur crime ; le Brutus de la Tragédie, qui envoie ſon fils chéri au ſupplice, ſans aucun indice, ſans la moindre preuve qui l'accuſe, doit être regardé, non ſeulement comme un barbare, mais comme un extravagant & un fou. Selon Tite-Live, les fils de Brutus ſont reconnus traîtres à la

Patrie, par des lettres que les Envoyés de Tarquin avoient reçues des Conjurés pour leur Maître, & qui étoient ſignées des fils de Brutus, ainſi que des autres Conſpirateurs. Dans la Pièce de Voltaire, la liſte ſaiſie chez Meſſala ne ſignifie rien. Comment cette liſte, écrite par Meſſala, on ne ſait pourquoi, ni à quel uſage, ſuffiroit-elle à convaincre Titus? Ne peut-on pas y avoir inſcrit ſon nom, ſans que Titus ſoit coupable? Rien de tout cela n'eſt dans la vérité ni dans la Nature. On dira que Tullie, en ſe tuant, a nommé le fils de Brutus. Si cette Princeſſe accuſe ſon amant, c'eſt un monſtre qui ne mérite aucune créance; d'ailleurs ce Vers,

Tullie, en expirant, a nommé votre fils.

ne ſignifie pas que Titus ſoit coupable d'une conſpiration, & ne témoigne aucunement contre lui. Titus, ajoutera-t-on, ſe reconnoît coupable en préſence de ſon père; mais il ne ſait ce qu'il dit; il l'a été tout au plus en idée; & en bonne juſtice, on ne pend pas un homme pour une mauvaiſe penſée, ni ſur ſon ſeul aveu.

§. III.

Quoique la Tragédie de *Mérope* ſoit peut-être la meilleure de Voltaire, celle qui eſt le plus dans le bon genre, dans laquelle on trouve le moins de clinquant romaneſque & le plus de beautés naturelles; cependant la manière expéditive de l'Auteur n'a pas manqué de l'entraîner dans pluſieurs invraiſemblances qui ſautent aux yeux. La baſe même du ſujet eſt chancelante & ruineuſe. Où eſt la poſſibilité que Mérope ignore entièrement, &, qui plus eſt, ne ſoupçonne pas que l'aſſaſſin de ſon époux eſt Polifonte? Quoi! depuis quinze ans, elle n'a pu le découvrir, & *Narbas*, qui en eſt inſtruit, n'a pu, depuis quinze ans, le faire ſavoir à la Reine! Polifonte, après avoir aſſaſſiné ſon Roi pour régner à ſa place, doit-il auſſi attendre quinze ans, avant d'entreprendre de monter ſur le trône, avant de propoſer à Mérope de l'épouſer? Mais quel juſte motif empêche Mérope d'accepter l'Empire qui lui eſt offert & qui lui eſt dû? Elle ne veut pas, dit-elle, en dépouiller ſon fils. Belle raiſon! Ne ſeroit-

elle pas plus ſûre, en l'acceptant, de le rendre à ſon fils, qu'en le laiſſant paſſer aux mains de Polifonte ? Il eſt même impoſſible qu'elle veuille le refuſer, puiſque ce refus affermit les projets de ſes ennemis, & lui ôte les moyens de revoir jamais ſon fils au trône de Creſphonte. Tel eſt le fondement ridicule ſur lequel eſt établie toute l'action. Parlons du moyen que l'Auteur a imaginé pour le nœud de ſa Pièce, c'eſt-à-dire, pour faire penſer à Mérope que ſon fils eſt l'aſſaſſin de ſon fils même.

C'eſt ſans doute un moyen bien étrange, que cette armure qui confirme les ſoupçons de Mérope. Comment Narbas, preſſé de ſauver Egiſte qu'on vouloit égorger, ſongea-t-il à emporter l'armure de Creſphonte ? Cette imagination eſt puérile. Au ſurplus, rien ne prouve à Mérope qu'Egiſte ſoit le meurtrier ; tout prouve au contraire qu'il ne l'eſt pas, puiſqu'il dit que l'armure eſt à lui. Mais *il a jeté cette armure.* Il falloit lui demander pourquoi il l'avoit jetée ; il falloit qu'il le dît. L'Auteur a obſcurci tout cet incident d'un nuage épais dont il avoit le plus grand beſoin.

On voudroit ſavoir pourquoi Egiſte a jeté cette armure, & c'eſt-là préciſément ce que le Poëte n'a pas éclairci, parce qu'il ne le pouvoit pas, & qu'Egiſte n'avoit aucune raiſon pour jeter une armure qui étoit la ſienne. On ne voit donc pas que Mérope ait lieu d'accuſer Egiſte & de le punir comme meurtrier. Lorſqu'*Euriclès* vient dire à cette Reine, au ſujet d'Egiſte :

On vient de découvrir, de mettre dans les chaînes
Deux de ſes compagnons, qui, cachés parmi nous,
Cherchoient encor Narbas échappé de leurs coups.

la Reine ne devoit-elle pas confronter Egiſte avec ſes deux prétendus *compagnons ?* Y avoit-il un autre moyen de découvrir la vérité ? Mérope ſe conduit en inſenſée. Quel que puiſſe être l'égarement d'une mère dans ſa douleur, il ne faut pas qu'elle ait des ſentimens & une conduite contraires à ceux que la Nature ſuggère. L'amour maternel n'éteint pas l'eſpérance. Pourquoi Mérope ne prendroit-elle pas plaiſir à douter de la mort de ſon fils ? &, dans ce cas, combien de précautions pour s'en aſſurer ! Que de preuves

ne doit-elle pas chercher, au lieu de négliger, comme elle fait, le moyen le plus ſûr de confirmer ou de détruire ſes ſoupçons ?

Il eſt donc certain que cette ſituation ſi brillante, où Mérope veut venger ſon fils ſur ſon fils même, n'eſt point amenée d'une manière naturelle, & que cette mère inſenſée ſemble s'égarer à plaiſir dans la route oppoſée à celle où elle doit chercher une connoiſſance certaine du meurtre d'Egiſte. Examinons maintenant ſi *Narbas*, qui eſt l'autre inſtrument du coup de théatre, ſe conduit d'une manière plus raiſonnable. Après avoir laiſſé échapper Egiſte, ſans en faire donner avis à ſa mère, & ſans trop ſe preſſer de le chercher, il arrive; il apprend que *Polifonte eſt Roi*, & il n'apprend point qu'on a tué Egiſte, quoique cette fauſſe nouvelle faſſe l'entretien de toute la ville. Il reſte ſeul aſſez long-temps à parler au Spectateur plutôt qu'à ſoi-même ; &, quoique tout l'engage à voir promptement Mérope, il prend toutes les précautions néceſſaires pour ne la point voir. Il rencontre une Confidente, qu'il prie de le conduire

vers la Reine : cette Confidente, *Iſménie*, le refuſe, parce qu'elle ne le connoît pas. Cependant elle avoit cent fois entendu dire a Mérope, qu'elle attendoit *Narbas*, qu'elle faiſoit chercher Narbas de tous côtés. Iſménie devoit donc lui demander : *Etes-vous Narbas ? lui ſeul peut voir la Reine.* Narbas inſiſte ; il n'avoit qu'à dire ſon nom, pour ſe faire connoître ; il ne le dit point, parce qu'en effet ſon temps n'eſt pas encore venu de paroître. La Reine vient ; il ſort, de peur de la rencontrer. Il eſt vrai qu'Iſménie lui dit de ſe retirer, la Reine voulant être ſeule pour tuer le meurtrier d'Egiſte. Mais cette raiſon ſuffiſoit-elle pour empêcher Narbas de ſe préſenter aux yeux de Mérope ? Il eſt impoſſible de ſe douter pourquoi Mérope ne veut pas ſe donner la ſatisfaction de ſe venger publiquement ; encore une fois, il faut que Narbas ne paroiſſe qu'au moment où le poignard ſera levé. Il ſe retire donc, on ne ſait où : car, ſi cette place eſt publique, comment Mérope veut-elle n'être pas vue ? ſi elle n'eſt pas publique, comment Narbas peut-il voir du dehors ce qui ſe paſſe

dans un lieu ſecret ? Quoi qu'il en ſoit, il eſt conſtant que, de toutes les manières, ce coup de théatre eſt forcé, amené ſans aucun art, & par des motifs que le bon ſens déſavoue. On ne ſait guère auſſi pourquoi Mérope ne reconnoît pas Narbas auſſitôt qu'il paroît, elle qui n'a ſongé qu'à lui, qu'à ſon retour. Voyant donc Egiſte appeler Narbas ſon père, le ſeul mouvement naturel que pouvoit avoir Mérope, étoit de s'écrier : *Narbas, ſon père ! ô Ciel ! j'allois tuer mon fils !* Nous nous réſervons d'analyſer ailleurs cette Scène, dont le dialogue eſt extrêmement défectueux.

La conduite des deux derniers Actes de cette Pièce eſt auſſi incompréhenſible que languiſſante. Polifonte apprend qu'un Vieillard a ſuſpendu la vengeance de Mérope, au moment qu'elle alloit frapper, & il ne fait pas arrêter ce Vieillard ; il ne demande pas à la Reine les raiſons qui ont amené ce Vieillard, & qui l'ont fait agir. Egiſte, qui ne ſe connoît pas encore, au commencement du quatrième Acte, doit-il parler à Polifonte avec autant d'audace ? Ce ton eſt-il

naturel & ſoutenable ? s'accorde-t-il avec cette douce, ingénuité qui forme ſon caractère dans les premiers Actes ? Le coup de théatre de cette Scène où Mérope reconnoît ſon fils devant Polifonte, ranime pour un inſtant l'intérêt de l'action ; mais, outre que cette ſituation eſt entièrement priſe de *Guſtave*, elle ne mène à rien de naturel & de vraiſemblable. Au lieu d'aller & de venir ſans néceſſité, au lieu de prier en vain Polifonte, Mérope, qui a retrouvé ſon fils, n'avoit d'autre conduite à tenir que de le déclarer au parti qu'elle a dans l'Etat, d'aſſembler le Peuple, & de dire : *J'ai retrouvé mon fils, Polifonte eſt l'aſſaſſin de mon époux ; rendez le trône au fils de Creſphonte.*

Qu'y a-t-il auſſi de plus ridicule que la conduite de ce Polifonte, qui, du commencement juſqu'à la fin, ne fait autre choſe que répéter qu'il veut épouſer la Reine, qui, après avoir reconnu le fils de Mérope, & l'avoir remis à ſes Gardes, le laiſſe néanmoins avec Narbas & Euriclès attachés à Mérope & à Egiſte ? Quel bon homme que

ce Tyran, qui vient encore eſſuyer tranquillement les bravades de l'extravagant Egiſte, & le laiſſe, comme auparavant, avec Narbas & Euriclès, au lieu de l'emmener avec lui; qui enſuite lui envoie Mérope, chargée de l'introduire dans le temple, & qui a la ſimplicité de ne ſe méfier ni d'Euriclès, ni de Narbas, ni de Mérope, ni d'Egiſte? Mais par quelle ſingularité Polifonte veut-il qu'Egiſte aille à l'autel avec Mérope, à l'autel où cette mère peut s'adreſſer au Peuple, lui montrer ſon fils, & publier à la face des Dieux, les crimes du Tyran? Cependant Mérope ſort de la ſcène avec ſon fils; *elle ſeule peut l'introduire au temple*, elle y eſt entrée avec lui. Toutefois on voit dans le récit, qu'elle arrive ſans lui à l'autel, & qu'Egiſte y court enſuite pour tuer le Tyran. Dites-moi ſi la Reine a pu entrer avec ſon fils ſans qu'on les ait vus enſemble, & ſi Polifonte peut recevoir la main de Mérope, ſans vouloir, comme il le vouloit d'abord, qu'Egiſte, qui vient d'entrer, ſoit préſent à la cérémonie? Savez-vous d'où vient que ce Tyran

ſe

ſe laiſſe tuer par ſurpriſe & ſans défenſe? C'eſt qu'il a eu la précaution, par complaiſance pour Egiſte, de laiſſer toute ſa garde hors du temple. Ce n'eſt pas à Polifonte qu'on doit appliquer ce vers de Narbas :

Les habiles Tyrans ne ſont jamais punis,

car on n'en a guère vu de plus mal-habiles. Ajoutez au ridicule de ce dénouement, ſi gauchement calqué ſur celui d'Andromaque, l'inaction de tous les Perſonnages, qui ne ſavent que parler & débiter des maximes dans une criſe ſi violente; les ſituations répétées, les allées & venues inutiles, les déclamations d'Egiſte & de Mérope, les colloques ſuperflus de Narbas & d'Euriclès, qui s'amuſent à regarder de loin, & long-temps, le combat, au lieu d'y courir ſur le champ, & ſemblent cloués ſur la ſcène, de peur de la laiſſer vuide; & vous verrez que tous ces rempliſſages compoſent le cinquième Acte le plus extravagant & le plus froid qui exiſte, au récit près, qui eſt fort beau & fort animé. Après cela, vous ne ſerez pas peu ſurpris de

lire, dans une lettre que Voltaire a fait modeſtement imprimer à la tête de ſa Pièce, *que le cinquième Acte de Mérope égale ou ſurpaſſe le peu de cinquièmes Actes excellens qu'on a vus ſur le théatre.*

CHAPITRE III.

Continuation du même ſujet.

DANS un Roman frivole aiſément tout s'excuſe ;
C'eſt aſſez qu'en courant la fiction amuſe ;
Trop de rigueur alors ſeroit hors de ſaiſon :
Mais la Scène demande une exacte raiſon.
L'étroite bienſéance y veut être gardée.

Pluſieurs Critiques ont blâmé cette eſpèce de Tragédie, dont le ſujet n'a rien de réel, & n'eſt que de pure imagination. Leurs raiſonnemens ne m'ont pas tout-à-fait convaincu ; je ſuis perſuadé néanmoins qu'il eſt tout autrement difficile de rendre fidèlement des caractères connus, comme ceux d'Achille, d'Alexandre, d'Auguſte, d'Agrippine, d'Andromaque, que de préſenter des Héros inconnus, à qui l'on peut donner tels caractères qu'on voudra, à qui même l'on peut n'en donner qu'autant qu'on a de talent pour les exprimer, ſans que le Spectateur ait lieu de ſe plaindre, comme il auroit droit de le faire, ſi l'on ne marquoit pas

fidèlement dans les Perſonnages qu'il connoît, le caractère qui leur eſt propre. Je crois ſur-tout que, dans les ſujets d'imagination, il faudroit s'attacher encore plus à reſpecter la vraiſemblance, que dans les ſujets réels : ceux-ci étant conſacrés par la créance publique, leur vérité reconnue peut rendre moins difficile ſur ce qu'il y auroit de moins vraiſemblable. Qu'un fils ait tué ſon père & épouſé ſa mère ; qu'une mère égorge ſes enfans, cela n'eſt pas dans toute la vraiſemblance ordinaire : mais ces deux faits étant connus, le Spectateur, déjà diſpoſé à les croire, n'a pas beſoin de toutes les préparations par leſquelles il faudroit rendre ces évènemens vraiſemblables, s'ils étoient imaginés. L'eſprit ſe prévient naturellement contre un fait qu'il ne connoît pas ; il faut infiniment plus de précautions pour lui perſuader ce qu'il eſt tenté de ne pas croire : il eſt néceſſaire que l'art du Poëte, dans un ſujet feint, applaniſſe toutes les difficultés qui ſe trouvent naturellement levées par une croyance authentique dans un ſujet réel ; & c'eſt principalement où la vérité manque,

que doit régner la plus exacte vraiſemblance.

Voltaire a ſuivi des principes tout oppoſés ; car c'eſt dans ſes Tragédies d'imagination que l'invraiſemblance domine le plus ; & il ſemble avoir pris plaiſir à rendre tout-à-fait incroyables ſes menſonges dramatiques. Nous allons voir, dans ZAÏRE & ALZIRE, ce défaut porté aux excès les plus inouis. Ce n'eſt pas que ces ſujets feints ne fuſſent heureuſement choiſis ; celui d'Alzire ſurtout, offroit un plan magnifique & intéreſſant, dans le contraſte des mœurs Européennes & Américaines ; & ſi cette Pièce eût été un peu raiſonnablement conſtruite, elle pouvoit offrir un des plus beaux tableaux qui aient jamais été expoſés ſur la Scène Françoiſe.

§. I.

Je me trouvai un jour à une repréſentation de ZAÏRE, avec une femme Grecque d'origine, en qui l'eſprit naturel & le bon ſens ſont unis à une vraie ſenſibilité, & qui a dans l'ame cette chaleur que nos

Françoiſes n'ont guère que dans la tête. Je fus aſſez étonné de voir qu'elle entendit preſque toute la Pièce ſans être émue, qu'elle ne fut attendrie qu'à la Scène de Luſignan, & que, dans tout le reſte, elle ſourioit aux endroits qui faiſoient tirer le mouchoir aux autres femmes. Je lui demandai la raiſon de cette ſingularité; elle me dit que jamais elle n'avoit pu être touchée des maux qu'elle ne pouvoit croire; qu'auſſi-tôt qu'elle avoit vu Zaïre, avec une croix à ſon cou, dans un Sérail, elle s'étoit bien doutée que toute la Pièce n'étoit qu'un conte fait à plaiſir; que le reſte l'avoit confirmée dans ſa première idée, & que voyant continuellement, de ſcène en ſcène, un menſonge contre Nature, elle n'avoit pu ſe prêter un ſeul moment à une impoſture ſi mal déguiſée, ni donner des larmes à des malheurs évidemment impoſſibles.

Cette femme jugeoit plus ſenſément que l'Abbé Batteux, qui place Zaïre à côté de Phédre & de Polieucte. Il y a de ces erreurs de goût qui peuvent entraîner une nation pendant quelque temps; mais elles ne

ſéduiſent jamais un connoiſſeur habile, qui ne juge point d'après l'eſprit de ſon ſiècle, & qui examine un Ouvrage moderne, comme s'il exiſtoit depuis mille ans, & du même œil que le verra la Poſtérité. En effet, pour prononcer ſur le mérite d'une Tragédie, il faut avoir très-peu d'égard à la ſenſation qu'elle peut produire aujourd'hui ſur des Spectateurs inattentifs, qui s'attachent plus au jeu du Comédien, qu'à la vraiſemblance de l'action & de ſes moyens; il faut ſe rappeler ce que dit Ariſtote, *que la Tragédie doit, comme l'Epopée, produire ſon effet ſans la repréſentation, & qu'il lui ſuffit d'être lue.* Autrement, pourrions-nous juger à préſent des Pièces des Anciens? Or, ſi un homme ſenſé lit Zaïre avec une attention un peu réfléchie, trouvera-t-il quelque intérêt à des évènemens impoſſibles? ſera-t-il ému de ce qu'il ne croira pas? Il ſe dira: L'Auteur a vraiment choiſi un ſujet qui ſeroit tragique, & dont les ſituations ſeroient déchirantes, ſi elles étoient poſſibles; mais puis-je me faire illuſion ſur des choſes dont la fauſſeté eſt évidente, qui choquent

perpétuellement la Nature & la vraiſemblance ?

Il eſt impoſſible, d'après l'expoſition même du ſujet, que Néreſtan ne ſache pas que Luſignan eſt ſon père, que Zaïre eſt ſa ſœur. Néreſtan, qui ſe reſſouvient de *Céſarée en cendres*, de la priſon de Luſignan, de celle de Châtillon, ne peut pas avoir oublié le nom de ſon père. Néreſtan & Zaïre, pris enſemble, renfermés enſemble, devoient toujours ſe connoître comme frère & ſœur : ils ne ſe perdent point de vue dans leur eſclavage ; comment donc peuvent-ils perdre la mémoire de ce qu'ils ſont ? Il eſt impoſſible que Zaïre ait conſervé une croix de diamant au milieu d'un Sérail. Ceux qui la firent captive, ne furent-ils pas éblouis d'un ſi brillant ornement ? Ceux qui l'élevèrent dans la Religion Muſulmane, lui laiſsèrent-ils un ſigne ſi connu du Chriſtianiſme ? La reconnoiſſance qui ſe fait par cette croix de diamant, eſt donc auſſi impoſſible ; car la cauſe ne pouvant exiſter, l'effet eſt nul. Paſſons ſur une foule d'inconſéquences romaneſques ; voyons ſi le nœud & le dénouement de cette

Pièce ne ſont pas auſſi peu naturels & auſſi révoltans.

Concevez-vous pourquoi Zaïre, qui vient d'apprendre que Luſignan ſe meurt, ne déſire pas ſeulement d'aller recevoir les derniers ſoupirs de ſon père, & renferme conſtamment ſa douleur devant Oroſmane, même quand cet Amant la preſſe de s'expliquer, en lui diſant :

Eh bien ! quel intérêt ſi preſſant & ſi tendre
A ce Vieillard Chrétien votre cœur peut-il prendre ?

Concevez-vous mieux pourquoi Zaïre s'obſtine à lui cacher qu'elle eſt fille de Luſignan ? Oroſmane ſait qu'elle eſt née Chrétienne : qu'importe à ce Soudan qu'elle ſoit fille de Luſignan ou d'un autre ? Quel malheur en peut-il arriver à Luſignan expirant ? Mais ce père a recommandé le ſecret à ſa fille. Sans doute le Poëte a eû beſoin de lui faire dire : *Jurez-moi de garder un ſecret ſi funeſte.* Qu'y a-t-il donc de ſi *funeſte* dans la reconnoiſſance d'un père & de ſa fille ? & pourquoi Luſignan veut-il que ce ſecret ſoit gardé ? Il n'en dit rien. Si un Perſonnage exige une

choſe déraiſonnable, eſt-ce aſſez, pour l'excuſer, qu'il n'en apporte aucune raiſon ? Jamais, au théatre, on ne doit agir ſans motifs, ni ſans expoſer ſes motifs. Le Spectateur veut qu'on lui rende compte de tout, & ne permet pas que le nœud d'une Tragédie dépende du caprice inexplicable d'un Perſonnage. Que le Grand-Prêtre, dans Athalie, cache obſtinément ſon ſecret au brave Abner, il en explique les raiſons, & l'on voit ſuffiſamment que la ſûreté de Joas, celle du temple, & la ſienne propre dépend du plus profond ſecret, dans le moment où Athalie & Mathan ont juré la ruine de tous les trois. Mais que Zaïre avoue à Oroſmane qu'elle eſt fille de Luſignan, que ſon père ſe meurt, & que ce n'eſt pas là le moment de conclure un mariage ; que peut-il arriver de *funeſte* à Zaïre, à ſon père, à ſon frère ? au contraire, par cet aveu, elle obtient le temps qu'elle déſire, & tranquilliſe Oroſmane. On a beau mettre ſon eſprit à la torture, on ne peut ſe figurer la raiſon pour laquelle Zaïre ne fait point cet aveu indiſpenſable. En vain l'Auteur nous dit, dans ſa

Préface, *qu'il ne tiendroit qu'à lui de nous apprendre pourquoi Zaïre cache ſon ſecret à ſon Amant.* Soyez bien ſûr qu'il ne le pouvoit pas, puiſqu'il ne l'a pas dit, ſur-tout puiſqu'il ne l'a pas fait dire à Zaïre même. Au reſte, je ne vois pas pourquoi une Tragédie ſeroit une énigme, dont l'Auteur pourroit garder le mot ſans l'apprendre à perſonne. Ce n'eſt pas qu'il n'ait cherché à juſtifier cette abſurdité, quand Zaïre dit à Fatime :

Je voudrois quelquefois me jeter à ſes pieds,
De tout ce que je ſuis faire un aveu ſincère.

à quoi Fatime répond :

Songez que cet aveu peut perdre votre frère ;
Expoſe les Chrétiens, qui n'ont que vous d'appui.

Fatime raiſonne fort mal, & Zaïre devroit lui répondre : Qu'ai-je à craindre pour mon frère, après ce que j'ai vu d'Oroſmane, qui fait fléchir pour moi toutes les Loix du Sérail, en épouſant ſon eſclave ? Ce Soudan, ſi complaiſant à mes vœux, cet Amant ſi tendre, qui s'eſt montré ſi généreux envers Néreſtan, le ſera-t-il moins quand il verra en lui le frère de ſa maîtreſſe ? Zaïre n'avoit

pas autre choſe à répliquer ; & rien n'eſt plus abſurde que de mettre un Perſonnage dans une ſituation, pour lui faire dire tout le contraire de ce que cette ſituation exige. Ce défaut eſt particulier à Voltaire ; ſes Pièces en ſont remplies. Nous donnerons là-deſſus des détails bien ſurprenans, quand il s'agira du Dialogue.

La ſeconde abſurdité, dont l'Auteur avoit beſoin pour opérer la cataſtrophe, & qui eſt une ſuite de la première, eſt le billet à double entente que Néreſtan écrit à ſa ſœur, & qu'il paroît écrire à ſa maîtreſſe. Puiſque Néreſtan vouloit courir le riſque d'envoyer un Chrétien dans le Sérail, fermé avec ſoin par l'ordre d'Oroſmane, il devoit donc écrire ſa lettre, de manière qu'elle ne compromît pas Zaïre, ſi cette lettre tomboit dans les mains du Sultan, comme il avoit tout lieu de le craindre : mais non ; il la nomme dès le premier vers, & dans tout le reſte il la fait ſoupçonner d'une infidélité & d'un complot, cachant ſeulement avec grand ſoin qu'elle eſt ſa ſœur, choſe moins importante que ce dont il s'agit dans la lettre.

Cet arrangement étoit bon pour l'Auteur ; mais un homme qui n'eſt pas tout-à-fait inſenſé, ne ſe ſeroit point arrangé de la ſorte. Par quelle fatalité faut-il que les Perſonnages des Tragédies de Voltaire ſe conduiſent comme des foux & des extravagans?

Troiſième abſurdité néceſſaire au dénouement. Eſt-il dans la Nature, & dans la paſſion d'un amant jaloux à l'excès, qu'Oroſmane, tenant entre ſes mains une lettre qui lui fait croire ſon amante infidelle, ne cherche point à la convaincre en lui montrant cette lettre ? Quelle faute contre la connoiſſance du cœur humain ! Sans cette faute inexcuſable, il n'y avoit plus de dénouement. Ce qui aggrave encore cette invraiſemblance, c'eſt le diſcours de Zaïre, plein de fierté, d'amour & de vertu. C'étoit-là le moment où Oroſmane, tourmenté par la preuve qu'il croit avoir de la perfidie de Zaïre, & par ſes diſcours qui reſpirent la candeur & la fidélité, devoit néceſſairement montrer le fatal billet, pour terminer, de manière ou d'autre, ſa cruelle agitation & ſon affreuſe perplexité. Si la jalouſie change

en certitude les moindres ſoupçons; par une contradiction ordinaire à cette aveugle paſſion, elle doute toujours des choſes les plus certaines : elle voudroit trouver coupable l'objet de ſes tranſports, afin de juſtifier ſa frénéſie ; & elle voudroit auſſi le trouver innocent, pour mettre fin au ſupplice qu'elle éprouve. C'eſt dans cet état de doute & d'anxiété, qu'Oroſmane fait venir Zaïre. Pourquoi voudroit-il la voir, s'il ne déſiroit ou de la convaincre, ou de l'entendre ſe juſtifier ? Dans l'un ou l'autre cas, ſa paſſion l'obligeoit néceſſairement de montrer à ſon amante la lettre qui dépoſoit contre elle.

La quatrième abſurdité, & la plus grande, eſt celle qui touche au dénouement. Cette abſurdité eſt encore amenée par d'autres invraiſemblances que voici. D'où vient qu'à la ſixième Scène du cinquième Acte, Zaïre quitte le théatre, puiſque c'eſt dans ce lieu que ſon frère doit être conduit par Fatime, & que Zaïre va, dans l'inſtant, revenir au même endroit ? Comment Fatime peut-elle aller chercher Néreſtan, puiſque le Sérail eſt fermé ? Pourquoi Zaïre, ſortie ſans

motif, revient-elle avec Fatime, qui lui dit, en parlant de Néreſtan : *Il va venir !* Zaïre ne pouvoit-elle pas aller où Fatime venoit de laiſſer Néreſtan ? La malheureuſe Zaïre reparoît donc ſans néceſſité ; & comme il faut qu'elle ſoit tuée par ſon amant, à cauſe d'un mal-entendu, elle choiſit les mots les plus durs à prononcer, pour dire ce qu'elle ne doit pas dire : *Eſt-ce vous, Néreſtan, que j'ai tant attendu !* D'abord elle ne l'a pas attendu long-temps, puiſqu'elle n'a reçu la lettre qu'un moment auparavant. Remarquez ſur-tout que ce mot *Néreſtan* fait lui ſeul la cataſtrophe. C'eſt ce mot qui tue Zaïre. Si elle eût dit : *Mon frère, eſt-ce vous !* tout changeoit de face, elle n'étoit pas poignardée. Comment ne le dit-elle pas, elle qui, dans la troiſième ſcène du même Acte, ne nomme pas une ſeule fois *Néreſtan*, & ne l'appelle que du nom de *frère*, de *cher frère !* Où trouvera-t-on l'exemple d'un moyen auſſi petit, auſſi puéril, auſſi faux, pour fonder une cataſtrophe auſſi terrible, auſſi ſanglante ?

§. II.

Invraiſemblances de la Tragédie d'Alzire.

On ſeroit bien embarraſſé de trouver un Roman, ou même un Conte de Fée, dans lequel les incidens & les ſituations fuſſent amenés avec auſſi peu d'apparence de raiſon, que dans cette Tragédie. Voici d'abord les choſes incroyables qu'il faut ſuppoſer poſſibles, afin que l'action puiſſe commencer; ſinon vous l'arrêterez dès le premier pas.

Il faut ſuppoſer que Zamore eſt reſté trois ans ſans apprendre où étoit Alzire, ni Guſman, Gouverneur du Pérou; qu'au bout de trois ans, il vient, avec des Américains, auprès de la nouvelle ville bâtie par les Eſpagnols, ſans ſavoir que Guſman, le Gouverneur, y réſide; ſans ſavoir qu'Alvarès, ci-devant Gouverneur, à qui Zamore a ſauvé la vie, y demeure avec ſon fils Guſman; ſans ſavoir que Montèze y eſt avec Alzire. Il faut ſuppoſer qu'il laiſſe ſa petite armée d'Américains dans une forêt voiſine; qu'il ſe fait prendre par des Eſpagnols, on ne

ſait

ſait comment, le jour même que Guſman doit épouſer Alzire, & qu'il ne ſait pas encore quel eſt le maître de la ville où on le retient captif; que, ni lui, ni aucun de ſes compagnons, ne peut demander à perſonne, quel eſt le Gouverneur de cette ville, & ce qu'eſt devenue Alzire, fille d'un Roi de l'Amérique; qu'aucun des captifs n'a reconnu Zamore, Souverain d'une partie du Potoſe; & que le bruit ne s'eſt pas répandu dans la ville, qu'on avoit ſaiſi & fait priſonnier un Souverain. Ce n'eſt pas tout; il faut ſuppoſer auſſi qu'Alzire croit, ſon Amant Zamore au tombeau, quoiqu'elle n'en ait aucune preuve, & qu'elle ne diſe pas même qu'elle s'en ſoit informée; il faut qu'elle ne veuille pas voir les captifs qui pourroient l'en inſtruire. Suppoſez encore comme poſſible, qu'Alzire n'a pas ſu de ſon Amant qu'il avoit ſauvé la vie à Alvarès; que Guſman a fait ſouffrir des tourmens affreux à Zamore, ſans qu'Alzire en ſache rien, ſans que le père même de Guſman, Alvarès, en ait rien appris. Suppoſez toujours qu'Alvarès

ignore que Zamore étoit l'Amant d'Alzire, que ſa foi lui étoit engagée, & que Zamore lui-même n'a jamais été inſtruit qu'Alvarès étoit le père de Guſman, quoiqu'il connût ſi bien Guſman & Alvarès.

Telle eſt une partie des abſurdités que vous êtes obligé de croire avant toute choſe, ſi vous voulez prendre quelque intérêt à une action qui ne peut exiſter ſans ces abſurdes préliminaires. Suivons maintenant la marche de cette action ſi étrangement préparée.

Alvarès, qui connoît le caractère cruel de ſon fils, devoit-il ſe preſſer de remettre le pouvoir entre ſes mains ? Il eſt vrai que cette eſpèce d'abdication eſt néceſſaire à la Pièce, qui ne pouvoit ſubſiſter autrement : mais elle n'en eſt pas mòins contraire au caractère humain d'Alvarès, qui ne doit point être las de faire le bien, pour donner à ſon fils le pouvoir de faire le mal. D'ailleurs, Alvarès, qui vient demander en grace à ſon fils, qu'il lui remette des eſclaves, ne pouvòit-il pas les délivrer avant de quitter le gouvernement ? car il paroît, par les deux premiers

vers, qu'il ne dépoſe ſon autorité qu'en commençant la Pièce.

Se peut-il qu'Alvarès n'ait pas ſu d'Alzire qu'elle aimoit Zamore ? Pourquoi Alzire ne cherche-t-elle point à parler à Alvarès, avant de s'unir à ſon fils ? Pourquoi ces Perſonnages évitent-ils de ſe voir & de ſe rencontrer, comme s'ils avoient peur d'agir raiſonnablement ? Cet Alvarès, qu'on veut nous repréſenter ſi humain & ſi tendre, force Alzire d'épouſer ſon fils, qu'elle déteſte, & il appelle ce mariage forcé *un heureux hyménée.* Alvarès n'eſt-il donc un tyran que pour Alzire ?

Eſt-il dans la Nature qu'Alzire ſe rende avec ſi peu de réſiſtance aux mauvaiſes raiſons de ſon père, & s'uniſſe ſi précipitamment à un homme qu'elle hait, & qui l'inſulte par des diſcours de Capitan ? Ne faudroit-il pas, du moins, qu'elle ſe fût bien aſſurée de la mort de ſon Amant, à qui ſon cœur & ſa foi ſont engagés, & que ſon père même lui avoit promis pour époux ? Elle ſe contente de dire : *Zamore, mon eſpoir, périt dans le combat.* Mais elle n'en peut avoir

aucune preuve ; elle parle d'après un bruit qu'elle n'a point cherché à confirmer. Avant de conſentir à épouſer Guſman, il falloit qu'elle eût envoyé quelqu'un pour s'informer avec ſoin de la deſtinée de ſon Amant, & que, dans une ſcène du premier Acte, le perſonnage chargé de cette recherche, vînt lui dire qu'il n'avoit rien appris qui ne confirmât le trépas de Zamore. Alors Alzire auroit pu décemment ſe ſacrifier aux volontés politiques de ſon père. Sans ces précautions néceſſaires, ſon conſentement précipité reſſemble à une véritable perfidie. Doit-on s'intéreſſer à une femme qui parle tant de ſon amour, & qui ne fait rien de ce qu'elle devroit faire pour ſon Amant ; qui, ſachant, dès le premier Acte, qu'on a délivré des captifs Américains, ne cherche pas à les voir ; qui n'a pas cherché à les voir lorſqu'on les a amenés dans la ville, ni daigné s'informer auprès d'eux ſi Zamore ne vivoit plus ? L'amour, l'honneur, la raiſon, la Nature ne lui en faiſoient-ils pas une loi, avant de trahir des engagemens auſſi chers que ſacrés, avant de conclure un hymen qu'elle abhorre ?

L'entrée de Zamore eſt un chef-d'œuvre de démence. Il ſort de priſon lui & ſes camarades, & il parle comme un vainqueur qui entre dans une place priſe d'aſſaut; il eſt dans la ville qu'habitent Alzire, Montèſe, Guſman & Alvarès; & il a été pris, il eſt délivré avec ſes compagnons d'infortune, ſans ſavoir en quel lieu ils ſe trouvent, ſans avoir appris que tant de perſonnes qu'il eſt venu chercher, ſont raſſemblées dans le même lieu. Zamore ne ceſſe de parler d'Alzire & de Guſman, & il n'a pu apprendre de ceux qui l'ont pris & délivré, que Guſman étoit le Gouverneur, & qu'il alloit épouſer Alzire, quoiqu'on lui ait dit, en lui rendant la liberté, qu'il ne la devoit qu'à ce grand hyménée.

Alvarès, qui cherche par-tout l'Américain ſon libérateur, & qui, pour le trouver plus aiſément, n'a pas voulu ſavoir ſon nom, le rencontre enfin à point nommé, le jour que ſon fils va épouſer la Maîtreſſe de ce généreux Américain. La ſituation eſt extraordinaire : qu'en va-t-il réſulter ? Ces deux hommes ſe retrouvent pour ne ſe pas dire

un ſeul mot de ce qu'ils doivent ſe dire. Zamore ne parle d'Alzire que par manière d'acquit, ſans découvrir ſon amour à Alvarès; il ne s'informe de rien, lui qui n'eſt venu là que pour s'informer de tout. Ce Zamore, qui tout à l'heure faiſoit mille queſtions à des gens auſſi peu inſtruits que lui, n'en fait aucune à celui qui peut l'inſtruire. Il ſe garde bien encore de prononcer devant Alvarès le nom de Guſman, qui eſt ſans ceſſe dans ſa bouche quand Alvarès n'eſt pas auprès de lui. A la vérité, ce Sauvage, furieux d'amour & de vengeance, parle beaucoup de morale, quand ſon Amante va être unie à ſon plus mortel ennemi, & dans ce moment de criſe, la morale fait un merveilleux effet; car s'il ne s'occupoit à débiter de beaux adages, il faudroit bien qu'il parlât de Guſman qu'il déteſte, & d'Alzire qu'il aime; & cela ne feroit pas le compte de l'Auteur, qui fait prudemment extravaguer Zamore en Philoſophe, parce qu'il faut qu'Alzire ſoit mariée à Guſman, & que la Pièce ne ſoit pas finie au commencement du ſecond Acte. Alvarès, de ſon côté, ſe

garde bien de demander à Zamore, pourquoi il s'intéreſſe à Montèze, & à ſa fille; il ſe garde bien de lui dire que Guſman va épouſer Alzire; il ne ſonge pas même encore à ſavoir le nom de ſon libérateur; & ſur-tout il ne ſonge pas à la première choſe qu'il devoit faire, qui étoit de préſenter ſon libérateur à ſon fils. Pourquoi? Parce que toute cette conduite étoit dans la Nature, & que les Tragédies de Voltaire ne ſont pas conſtruites afin que les Perſonnages ſe conduiſent & parlent ſelon la Nature, mais ſelon le beſoin de la Pièce, où rien de ce qui ſe fait ne ſe pourroit faire, ſi un ſeul des interlocuteurs avoit l'ombre du bon ſens, & parloit un moment comme il devroit parler. Il eſt bon de rappeler ici que, ſi la première de toutes les Loix, dans un Ouvrage dramatique, eſt que les ſentimens & les diſcours des Acteurs naiſſent de l'action; le plus grand vice de tous, c'eſt que l'action & les diſcours ſoient continuellement en contradiction.

La ſcène ſuivante entre Zamore & Montèſe, eſt encore conduite contre toute raiſon.

Pourquoi ce Montèze, qui veut que ſa fille ſoit unie à Guſman, au mépris de la promeſſe qu'il a faite à Zamore, vient-il voir ce même Zamore, au moment de la cérémonie? Zamore s'étend beaucoup ſur des choſes étrangères à ce qui l'intéreſſe le plus, & il ne demande point à voir Alzire, il ne court pas ſe jeter à ſes pieds. Montèze ne ceſſe d'éluder ſes queſtions, & Zamore ne daigne pas s'en appercevoir. Zamore dit qu'il vient pour ſe venger de Guſman, quoiqu'il ignore encore où eſt ce Guſman; & Montèze a l'imprudence de dire en ſortant, que Guſman commande en ces lieux. On vient avertir Montèze de ſe rendre à la cérémonie; & Zamore, qui voit que Montèze ne veut point le conduire à ſa fille, que Montèze ne répond point à ſes queſtions, ne pouvant alors douter de ſa trahiſon, ne ſe doute point que cette cérémonie n'eſt autre choſe que le mariage d'Alzire. Il a ſu qu'il reſpiroit le même air que ſon Amante, & il s'eſt arrêté ſi long-temps, au lieu de voler auprès d'Alzire. Montèze le quitte pour le trahir; & ce Zamore, ſi bouillant,

ſi impétueux, reſte encore cloué ſur la ſcène, & il ne cherche point Alzire. Il faut que Zamore ne ſonge à voir ſa Maîtreſſe, que lorſqu'elle ſera mariée à Guſman. Enfin, pendant l'entre-acte, cet incompréhenſible Zamore, ayant les plus violens ſoupçons que Montèze le trahit & veut lui ravir ſon Amante, ne s'informe pas de ce qu'Alzire eſt devenue; il revient au troiſième Acte, & ne ſait point qu'elle eſt unie à Guſman. Le Gouverneur d'une petite ville ſe marie-t-il ſans qu'on en ſache rien? Zamore n'a-t-il rien rencontré qui l'en ait inſtruit? A-t-il pu chercher Alzire, a-t-il pu en parler ſans apprendre ſon mariage?

Voilà donc Alzire mariée par un concours de circonſtances impoſſibles. Quel ſera le dénouement d'une intrigue auſſi abſurde? Zamore enfin eſt inſtruit de tout; il brave Guſman; il eſt remis en priſon. Alzire demande à ſon époux la grace de ſon Amant, après avoir mis en œuvre des moyens pour le faire évader; & Guſman, époux fort complaiſant, quoiqu'Eſpagnol, laiſſe courir ſa femme pendant la première nuit de ſes

noces ; car c'eſt durant la nuit qu'elle trame la délivrance de Zamore. Conſidérons la ſuite de ſa démarche, qui donne à ſon Amant la facilité de tuer ſon époux. Peut-elle ne pas prévoir, aux diſcours, aux menaces, aux fureurs de Zamore, qu'il ne va faire uſage de la liberté qu'elle lui procure, que pour ſe venger de ſon rival heureux ? Alzire, qui ne veut rien comprendre au langage le plus intelligible, joue un rôle bien équivoque. La première choſe qu'elle devroit faire promettre à Zamore, pour le prix de ſon évaſion, c'eſt de ne point attenter aux jours de ſon époux ; & c'eſt la première choſe qu'elle oublie. *Emire*, qui ſuit Zamore par l'ordre d'Alzire, eſt allée ſur ſes pas juſqu'au palais de Guſman ; elle a entendu des cris, & elle n'a pas entendu que Guſman venoit d'être aſſaſſiné ; elle n'a pas eu la curioſité de ſavoir ce qu'avoit fait Zamore, que ſa Maîtreſſe lui avoit ordonné de ſuivre. Eſt-il poſſible qu'Alzire ne ſe doute pas que ſon Amant a tué ſon époux ? Dans quelle autre intention ſe ſeroit-il couvert des armes du ſoldat qui le guidoit, & auroit-il

couru au palais de Guſman ? Pourquoi le ſoldat donné pour guide à Zamore, & déſarmé par lui, prend-il la fuite, quand il voit Zamore courir, l'épée à la main, au palais de Guſman ? Pourquoi ne crie-t-il pas qu'on arrête Zamore ? car enfin ce ſoldat n'avoit pas été ſéduit par Alzire, pour favoriſer l'aſſaſſinat que Zamore exécute. Par quel motif Don *Alonze*, qui vient arrêter Alzire, ne lui dit-il pas que Zamore vient de poignarder Guſman ? Le ſeul motif eſt de ménager une ſurpriſe au Spectateur. Pour moi je ne ſuis ſurpris que de voir outrager à ce point la Nature & le bon ſens. Quand Alzire s'écrie : *Quoi ! Zamore n'eſt plus !* Don Alonze ne doit-il pas répondre : *C'eſt bien Zamore que vous devez plaindre, quand votre époux vient d'être aſſaſſiné par lui !* Que cette erreur abſurde ſoit encore prolongée juſque dans l'Acte ſuivant, & qu'Alzire n'ait point appris le ſort de ſon époux par aucun de ſes Gardes, y a-t-il rien de plus inconcevable ? Alzire peut-elle s'imaginer qu'on la mettroit dans les fers, ſi Zamore n'étoit allé ſimplement que ſe faire tuer ? Quand on vient

l'arrêter, elle doit dire : *O Ciel ! Zamore a donc tué mon époux ?* & cette penſée qu'elle n'a pas, eſt la ſeule qu'elle puiſſe naturellement avoir.

Nous entrerons ailleurs dans quelques détails ſur la dernière partie du dénouement, qui reſſemble à celui de *Cinna*, mais qui eſt plus pathétique, en ce que Guſman pardonne ſa mort, & qu'Auguſte ne pardonne que la conjuration. Le pardon de Guſman ſurprendroit moins ; mais il ſeroit plus touchant, ſi l'on avoit pu s'intéreſſer à ce Guſman dans le cours de la Pièce. L'intérêt qu'un Perſonnage commence à exciter dans une dernière ſcène, ne ſauroit être aſſez vif, pour faire entièrement oublier l'inſipidité du rôle qu'on lui a vu jouer ; & l'homme que nous avons mépriſé, parvient difficilement à nous toucher. Ainſi la clémence d'Auguſte repréſenté ſous des couleurs intéreſſantes, fait verſer plus de larmes que le pardon accordé par le malheureux Guſman ; quoique la ſituation de celui-ci ſoit plus pathétique en elle-même que celle d'Auguſte.

CHAPITRE IV.

Nouvelles conſidérations ſur la Vraiſemblance théatrale.

JE m'arrête principalement à la vraiſemblance, comme à la ſource de laquelle dérivent toutes les règles de l'Art Dramatique. Sans elle, cet Art n'exiſte plus. C'eſt la connoiſſance & le développement de ce principe général, qui a tiré notre Théatre de la barbarie où il eſt prêt à retomber, par l'oubli preſque total de ce même principe. On ne peut donc trop inſiſter ſur cet article ; & comme les exemples frappent toujours davantage que les préceptes, j'ai cru devoir expoſer dans tout leur jour les défauts qu'un homme célèbre a, pour ainſi dire, entaſſés dans ſes Tragédies, pour avoir négligé toute vraiſemblance. Quant à ceux qui prétendent que Racine & Corneille l'ont bleſſée autant que Voltaire, on les croira quand on aura perdu le jugement. Puiſque c'eſt à Corneille qu'ils en veulent le plus,

& que Voltaire lui-même, pour ſe juſtifier de tant de fautes, a tâché d'en trouver de pareilles dans le créateur de notre Théatre, il eſt bon de rappeler ici ſes plus fortes critiques, & d'y répondre. Je défie tous les admirateurs enſemble de Voltaire, d'en faire autant pour lui, & de le diſculper ſeulement d'une manière ſpécieuſe ſur toutes les invraiſemblances qu'ils applaudiſſent.

§. I.

Sur la ſixième Scène du troiſième Acte des HORACES.

» Le vieil Horace, qui étoit préſent, dit » Voltaire, quand les Horaces & les Cu- » riaces ont refuſé qu'on nommât d'autres » champions, a dû être préſent à leur com- » bat. Il peut paroître très-extraordinaire » qu'un vieillard de ſon caractère, qui a » aſſez de force pour tuer ſon fils de ſa » propre main, à ce qu'il dit, n'en ait pas » aſſez pour être allé ſur le champ de ba- » taille; qu'il reſte dans la maiſon, tandis » que Rome entière eſt ſpectatrice du combat.

» Comment ſouffrir qu'une Suivante ſoit » allée voir ce fameux duel, & que le vieil » Horace ſoit demeuré chez lui ? Comment » ne s'eſt-il pas mieux informé pendant » l'entre-acte ? Pourquoi le père des Ho- » races ignore-t-il ſeul ce que tout Rome » ſait « ?

Il eſt certain que ſi le vieil Horace fût reſté ſur le champ de bataille, Corneille n'auroit pas eu lieu de faire cette belle ſcène que nous admirons : mais le père des Horaces devoit-il être ſpectateur du combat ? Lorſqu'il apprend qu'on a ſéparé les combattans, qu'on veut faire un autre choix, il court ſur le champ de bataille ; il veut voir ſi ſes fils auroient aſſez peu de courage pour ſouffrir qu'on leur en préférât d'autres ; il étoit prêt à les immoler de ſes propres mains, s'ils n'euſſent été dignes de lui & de la Patrie. Voilà le caractère de Citoyen bien rempli ; mais dès que ce vertueux père voit ſes généreux fils dans les ſentimens qu'il deſire, il eſt content, il s'attendrit ſur eux, & ne doit pas aſſiſter à un combat où doivent néceſſairement périr ou ſes fils, ou ſes

parens; il doit appréhender de faire paroître quelque foibleſſe de père dans un ſpectacle ſi déchirant, ou même d'être témoin de la défaite de ſes fils, & par-là, de la honte de ſa Patrie & de ſa Maiſon; il devoit craindre au moins d'être blâmé des deux Peuples, qui avoient, par pitié, ſéparé les combattans, s'il eût été aſſez dénaturé pour voir avec plaiſir & de ſang froid couler le ſang de ſa famille. Il eſt donc très-naturel qu'il revienne chez lui attendre le ſuccès du combat; il ne peut mieux employer ce temps, qu'à conſoler ſes filles, à pleurer un moment avec elles, & à relever leur courage par la chaleur ſublime de ſes ſentimens patriotiques.

Quant à l'objection: *Pourquoi le père des Horaces n'eſt pas mieux informé pendant l'entre-acte, & pourquoi il ignore ſeul ce que tout Rome ſait!* il n'eſt pas moins aiſé d'y répondre: c'eſt parce qu'un Romain de ce caractère, croyant que ſon fils a eu la lâcheté de fuir, ſe garde bien de ſe préſenter à perſonne, de peur d'avoir à rougir de ſon fils. Il y a plus; quand il a appris

cette

cette fauſſe nouvelle de Julie, il a dit ;

Ces mains, ces propres mains
Laveront dans ſon ſang la honte des Romains.

Là-deſſus ſes filles l'ont ſuivi ; & c'eſt dans les prières & les inſtances qu'elles ont faites pour l'arrêter, que s'eſt rempli l'entre-acte, qui doit être fort court. Le père ſort, à l'Acte ſuivant, pour ſatisfaire ſon courroux ; ſa fille le ſuit encore ; & après une ſcène très-courte, Valère vient détromper le vieil Horace. Rien de plus naturel & de plus vraiſemblable que cette marche ; & rien, par conſéquent, de plus faux & de plus mal raiſonné que la critique.

§. II.

Sur le ſecond Acte de Cinna.

Voltaire a d'autant plus accumulé ſes critiques ſur le nœud de cette Tragédie, qu'il la regardoit comme la plus parfaite de Corneille.

» On eſt un peu ſurpris, dit-il, qu'Auguſte propoſe tout d'un coup à Cinna &

» à Maxime ſon abdication à l'Empire, & » qu'il les ait mandés avec tant d'empreſſe- » ment, pour écouter une réſolution ſi ſou- » daine, ſans aucune préparation, ſans aucun » ſujet, ſans aucune raiſon priſe de l'état » préſent des choſes. Peut-être cette ſcène » eût-elle été plus vraiſemblable, plus théa- » trale, plus intéreſſante, ſi Auguſte avoit » commencé par traiter Cinna & Maxime » avec amitié, s'il leur avoit parlé de ſon » abdication, comme d'une idée qui leur » étoit déjà connue : alors la ſcène ne pa- » roîtroit plus amenée comme par force, » uniquement pour faire un contraſte avec » la conſpiration «.

Corneille avoit prévenu la critique qu'on pouvoit faire ſur ce contraſte, par ces vers de Cinna à Emilie, au premier Acte :

Je ne vous puis céler que ſon ordre m'étonne ;
Mais ſouvent il m'appelle auprès de ſa perſonne.
Maxime eſt, comme moi, de ſes plus confidens,
Et nous nous alarmons peut-être en imprudens.

Ces vers ſont une préparation ſuffiſante pour la ſcène dont il s'agit. Si cette ſcène avoit

été plus annoncée, loin de produire autant de ſurpriſe & d'effet qu'elle en cauſe après l'émotion que le récit de Cinna a jetée dans les eſprits, elle ſeroit preſque un hors-d'œuvre. C'eſt parce que Cinna ne s'y attend point, & qu'il peut craindre qu'Auguſte ne ſoit inſtruit du complot, qu'il ſe méfie de ſes intentions, & qu'il uſe de feinte envers un Tyran habile à diſſimuler. Cette délibération eſt aſſez motivée par le préambule du diſcours d'Auguſte, où il expoſe, avec tant d'éloquence, les dégoûts & les alarmes que lui donne l'Empire.

Jamais tableau ne fut auſſi ſublime que ce contraſte qui choquoit Voltaire. Cinna & les Romains conſpirent pour ôter l'Empire à Auguſte, qui ne regarde ce même Empire que comme une ſource d'inquiétude & d'ennuis, & qui, dans le deſſein de l'abdiquer, vient demander conſeil à ceux mêmes qui conjurent ſa perte. Cette idée eſt la plus grande & la plus philoſophique qui ait jamais été conçue dans la tête d'un Poëte.

Sur quoi eſt fondé ce reproche, *qu'Auguſte devoit leur parler de ſon abdication*,

comme d'une idée qui leur étoit déjà connue? Auguſte fait préciſément ce qu'on déſire de lui. Après la peinture vive & touchante de ſes angoiſſes & de ſes ſoucis, il ajoute :

Voilà, mes chers amis, ce qui me met en peine.
Vous qui me tenez lieu d'Agrippa, de Mécène,
Pour réſoudre ce point avec eux débattu,
Prenez ſur mon eſprit le pouvoir qu'ils ont eu.

Peut-on mieux réfuter un Commentateur, que par l'Auteur même qu'il a commenté? Ce que le Critique reprend avec le plus d'obſtination, dans cette ſcène, & ſur quoi il revient à la charge dans toute la ſuite de la Pièce, c'eſt le conſeil que Cinna donne à Auguſte, de conſerver l'Empire. Voici les termes de Voltaire :

» Cinna ſemble déshonorer les belles cho-
» ſes qu'il a dites, par une perfidie bien
» lâche qui l'avilit. Cette baſſe perfidie même
» ſemble contraire aux remords qu'il aura.
» On pourroit croire que c'eſt à Maxime,
» repréſenté comme un vil ſcélérat, à faire
» le perſonnage de Cinna, & que Cinna
» devoit dire ce que dit Maxime. Cinna,

» que l'Auteur veut & doit ennoblir, de-
» voit-il conjurer Auguſte, à genoux, de
» garder l'Empire, pour avoir un prétexte
» de l'aſſaſſiner ? On eſt fâché que Maxime
» joue ici le rôle d'un digne Romain, &
» Cinna, d'un fourbe qui emploie le raffi-
» nement le plus noir, pour empêcher Au-
» guſte de faire une action qui doit même
» déſarmer Emilie «.

Cette objection paroît ſpécieuſe au premier coup-d'œil ; mais quand on y réfléchit un peu, on laiſſe là les ſubtiſités du Beleſprit, pour approuver le grand ſens & le génie de Corneille. Remarquez, je vous prie, qu'Auguſte mande Cinna, au moment que ce Romain vient d'animer, avec tant de chaleur & de courage, tous ſes Conjurés à la mort de l'Empereur. Cinna, comme je l'ai déjà dit, ignore ſi Auguſte n'a pas eu quelque avis de la conſpiration, & il doute ſi cette envie d'abdiquer n'eſt pas une feinte pour découvrir ſes ſentimens & ceux de Maxime. Il en peut douter d'autant mieux, qu'il a vu pluſieurs fois Auguſte témoigner cette envie ſans la ſatisfaire, & que le

caractère de cet Empereur a toujours été la fineſſe & l'artifice, pour ne pas dire la fourbe & la diſſimulation.

Pourquoi veut-on que Cinna, petit-fils du grand Pompée, Amant d'Emilie, Chef des Conjurés, qui, par le ſang, par l'amour, par l'eſprit de parti & de vengeance, eſt l'ennemi d'Auguſte, abjure tous ſes ſentimens de haine, à l'inſtant qu'il ſort encore tout bouillant de la conjuration, & qu'il vient d'avoir, avec les Conjurés, cette ſcène dont le ſimple récit enflamme les Spectateurs? Eſt-ce dans ce moment, où ſon ame agitée de tant de paſſions violentes, vient encore d'être échauffée par l'amour & les emportemens d'Emilie, qu'il doit avoir des remords? Cela eſt-il dans la Nature? je le demande. Mais quand la réflexion aura laiſſé le temps à tous ces mouvemens tumultueux de s'affaiſſer, pour ainſi dire, au fond de ſon cœur; quand la reconnoiſſance pourra faire entendre ſa voix, dans le ſilence de toutes ces paſſions, c'eſt alors que le repentir & les remords peuvent naturellement s'emparer de Cinna, comme l'a très-bien ſenti Cor-

neille, qui connoiſſoit parfaitement le cœur humain.

Ce n'eſt pas tout. Dès que Cinna eſt à la tête d'un parti de Conjurés, il eſt cenſé avoir quelque politique dans l'eſprit; & l'on a vu, par ſon récit, qu'il ne manquoit ni de raiſons, ni de motifs, pour entreprendre la conſpiration. Il ſe trouve donc avec Maxime, un de ſes complices, pour entendre la propoſition d'Auguſte. Tous deux ſoupçonnent que l'Empereur eſt inſtruit. Cinna, obligé de parler le premier, croit ne pouvoir mieux faire que de détourner les ſoupçons d'Auguſte, en lui conſeillant de garder l'Empire; il trouve cette politique ſi convenable, qu'il croit que Maxime ſera, par la même raiſon, du même ſentiment; il ſemble l'y inviter, en lui adreſſant ainſi la parole :

C'eſt ce qu'en peu de mots j'oſe dire; & j'eſtime
Que ce peu que j'ai dit eſt l'avis de Maxime.

Comme la ſcène auroit été froide ſi Maxime eût été du même avis, il a bien fallu qu'il en eût un contraire. Maxime n'eſt pas, comme le dit Voltaire, *un ſcélérat*, mais

un homme foible ; il n'a pas, pour conjurer, d'auſſi puiſſans motifs que Cinna, par lequel il eſt entraîné dans le parti. Il eſt dans ſon caractère d'ouvrir un avis qui rompe la conjuration, puiſqu'il tremble de la voir découverte, & qu'il doit la découvrir lui-même.

Il étoit bien facile à Corneille de donner à Cinna le diſcours de Maxime, & à Maxime celui de Cinna. Le Poëte avoit le choix, & peut-être a-t-il balancé un moment ; mais il a ſenti que Maxime deviendroit affreux & ridicule à la fois, n'étant pouſſé par aucune paſſion, & n'ayant nul intérêt perſonnel à conſpirer ; au lieu que les paſſions différentes qui font agir Cinna, ſont pour lui une excuſe ſuffiſante. Maxime n'avoit aucun motif à parler comme Cinna ; & Cinna en avoit un puiſſant, qu'il explique dans la ſcène avec Emilie, au troiſième Acte :

J'ai pu, vous le ſavez, ſans parjure & ſans crime,
Vous laiſſer échapper cette illuſtre victime.
Céſar, ſe dépouillant du pouvoir ſouverain,
Nous ôtoit tout prétexte à lui percer le ſein.
La conjuration s'en alloit diſſipée,
Vos deſſeins avortés, votre haine trompée ;

Moi ſeul j'ai raffermi ſon eſprit étonné,
Et pour vous l'immoler ma main l'a couronné.

Après tout, le changement eſt facile à faire. Donnez réciproquement à l'un les diſcours de l'autre, & vous verrez le miſérable effet que ce changement produira. Ajoutez encore que Cinna apporte de très-bonnes raiſons, dans la ſcène ſuivante, pour juſtifier ſa politique avec Auguſte; & ces raiſons ſe reſſentent encore de l'ardeur qu'il a fait paroître au premier Acte. Quoi ! dit-il,

Octave aura donc vu ſes fureurs aſſouvies,
Pillé juſqu'aux autels, ſacrifié nos vies,
Rempli les champs d'horreur, comblé Rome de morts;
Et ſera quitte après pour l'effet d'un remords?
Quand le Ciel par nos mains à le punir s'apprête,
Un lâche repentir garantira ſa tête ! . . . . .
Vengeons nos Citoyens, & que ſa peine étonne
Quiconque, après ſa mort, aſpire à la couronne.
Que ce Peuple aux Tyrans ne ſoit plus expoſé.
S'il eût puni Sylla, Céſar eût moins oſé.

Quand Voltaire obſerve que » ces mots d'Auguſte : *Je vous donne Emilie*, devoient faire » impreſſion ſur un homme qu'on nous donne » pour digne petit-fils du grand Pompée «;

je ne conçois pas ce que cela ſignifie. Eſt-ce que le digne petit-fils de Pompée doit avoir quelque pente à aimer le fils adoptif de Céſar ? Cinna doit-il beaucoup à Auguſte, parce qu'il veut lui donner Emilie, que l'Amour lui a déjà donnée, & dont il ne peut obtenir la main, qu'en rempliſſant les ſermens qu'il lui a faits de tuer l'aſſaſſin de ſon père ?

» Mais, répète le Critique, pourquoi a-t-il » enſuite des remords ? Pourquoi n'en a-t-il » pas ſenti, quand les bienfaits & la ten- » dreſſe d'Auguſte devoient faire ſur ſon ame » une ſi forte impreſſion « ?

J'ai déjà dit que Cinna étoit trop agité par la violence de deux paſſions auſſi impétueuſes que l'amour & la vengeance, pour être touché dans l'inſtant où Auguſte l'a mandé ; que la réflexion & la ſolitude venant enſuite à calmer ces agitations, le repentir & le remords ont eu la force de s'élever dans un cœur plus repoſé. Cinna lui-même détruit cette objection, qui lui eſt faite auſſi par Maxime. Celui-ci lui dit :

Vous n'aviez point tantôt ces agitations,
Vous paroiſſiez plus ferme en vos intentions ;

Vous ne ſentiez au cœur ni remords ni reproche.

Cinna lui répond :

On ne les ſent auſſi que quand le coup approche,
Et l'on ne reconnoît de ſemblables forfaits,
Que quand la main s'apprête à venir aux effets.
L'ame, de ſon deſſein juſque-là poſſédée,
S'attache aveuglément à ſa première idée.
Mais alors quel eſprit n'en devient point troublé ?
Ou plutôt, quel eſprit n'en eſt point accablé ?
Je crois que Brutus même, à tel point qu'on le priſe,
Voulut plus d'une fois rompre ſon entrepriſe ;
Qu'avant que de frapper, elle lui fit ſentir
Plus d'un remords en l'ame & plus d'un repentir.

Sur cette réponſe même de Cinna, Voltaire inſiſte encore, en lui adreſſant la parole : » Oui, ſi vous n'aviez pas reçu des bienfaits » de celui que vous vouliez aſſaſſiner ; mais » ſi, entre les préparatifs du crime & la » conſommation, il vous a donné les plus » grandes marques de faveur, vous avez tort » de dire qu'on ne ſent des remords qu'au » moment de l'aſſaſſinat «.

Cinna ne pourroit-il pas répondre à ſon tour : J'avois reçu de plus grands bienfaits d'Auguſte avant de conſpirer, puiſqu'il

m'avoit laiſſé la vie ; cependant j'ai conſpiré. J'avois balancé long-temps avant d'en venir juſque-là ; mais l'amour & la vengeance d'Emilie m'ont entraîné. Le jour où j'ai aſſemblé les Conjurés, j'étois rempli de tous les ſentimens de fureur que les proſcriptions d'Auguſte & ſa tyrannie doivent inſpirer ; j'ai promis ſa mort à mes amis, à la Patrie, à ma Maîtreſſe ; & je n'ai pas cru, dans cette double ivreſſe de vengeance & d'amour, qu'un dégoût, peut-être ſimulé, de l'Empereur dût faire avorter mon deſſein, ni que je duſſe trahir la cauſe d'Emilie & celle de mon parti, parce que le Tyran m'offroit une part dans ſon odieux pouvoir. Mais quand le moment s'eſt approché où j'allois enfoncer le poignard dans le ſein de celui qui m'a ſauvé la vie, & qui m'a prodigué ſes bienfaits, les ſentimens de l'honneur & de la reconnoiſſance ont ſuccédé à ceux qui m'avoient animé dans l'aſſemblée des Conjurés & auprès d'Emilie. Mon cœur s'eſt ouvert aux remords. Voilà l'état de mon ame ; & vous ne connoiſſez guère la force & l'empire des paſſions, ſi vous croyez qu'il ne faut

pas du temps & des réflexions, je ne dis point pour les étouffer, mais pour empêcher qu'elles n'étouffent tout ce qui vient les combattre.

Il réſulte de ces réflexions, que Cinna n'auroit pas eu le caractère d'un Chef de Conjurés & d'un Amant digne d'Emilie, s'il ſe fût repenti tout-à-coup, au moment de la propoſition d'Auguſte; & qu'il auroit révolté, s'il n'avoit pas eu de remords quelque temps après. Corneille a donc ſatisfait également à ce qu'exigeoient de lui & la vraiſemblance & l'intérêt. On ne ſauroit trop le louer de l'art avec lequel il a jeté tant de mouvement & de variété dans un ſujet ſi ſimple, & qui n'a d'autre intrigue que le combat des diverſes paſſions dont Emilie, Auguſte & Cinna ſont agités. Mais comme cette manière de traiter la Tragédie ne plaiſoit pas à Voltaire, parce qu'elle demande un grand génie, il nous aſſure que *pluſieurs Gens de Lettres regardent Cinna plutôt comme un bel Ouvrage, que comme une Tragédie intéreſſante.* Les Gens de Lettres qui peuvent avancer une telle abſurdité,

ne mèritent guère qu'on leur réponde ; & je les renvoie aux pleurs du grand Condé.

§. III.

Sur la conduite de Sévère, dans la Tragédie de POLYEUCTE.

Le rôle de Sévère paroiſſoit trop beau à Voltaire, & l'intérêt qu'il répand dans la Pièce, trop touchant, pour ne pas chercher quelque moyen d'y découvrir de grands défauts. Il n'a rien imaginé de mieux que de le ſaper par les fondemens, en objectant que Sévère eſt amené dans la Pièce contre toute vraiſemblance. Mais il vaut mieux entendre Voltaire lui-même.

» Il n'eſt pas naturel qu'un Gouverneur » d'Arménie ne ſache pas de ſi grands évè- » nemens arrivés dans la Perſe, & qu'il ne » les apprenne que par l'arrivée de Sévère. » Il ne paroît pas convenable qu'il ne ſoit » inſtruit que par un ſubalterne, à qui les » gens de Sévère ont parlé. Il eſt encore » aſſez extraordinaire que Sévère, devenu » tout-à-coup favori, ſans que le Gouverneur

» d'Arménie en ait rien ſu, quitte la Cour
» & l'armée, pour aller faire, ſans raiſon,
» un ſacrifice qu'il pouvoit mieux faire ſur
» les lieux. Mais Sévère vient pour épouſer
» Pauline. L'Arménie eſt frontière de la
» Perſe. Il a dû ſavoir que Pauline étoit ma-
» riée ; il a dû s'informer d'elle tous les
» jours. Félix n'a point marié ſa fille ſans en
» avertir l'Empereur. Il falloit inventer une
» fable qui fût plus vraiſemblable..... L'idée
» de Félix, que Sévère vient pour épouſer ſa
» fille, condamne encore ſon ignorance. Sé-
» vère ne devoit-il pas lui expédier un ex-
» près de la frontière, lui écrire, l'inſtruire
» de tout, & lui demander Pauline ? N'étoit-
» il pas infiniment plus raiſonnable que Félix
» dît à ſa fille : Sévère n'eſt point mort, il
» arrive, il m'écrit, il vous demande pour
» épouſe ? En ce cas, Pauline ne lui auroit
» pas répondu par ce vers comique : *Cela*
» *pourroit bien être :* mais ici, elle doit ré-
» pondre : *Cela ne doit pas être* ; il fait trop
» peu de cas de vous ; il ne vous écrit point ;
» vous ne ſavez ſa victoire que par ſes valets :
» s'il vouloit m'épouſer, il ne vous traite-
» roit pas avec tant de mépris «.

Voltaire devoit-il traiter avec tant de rigueur une invention théatrale qu'il étoit intéreſſé à juſtifier, puiſqu'il l'a priſe & tranſportée d'une manière bien plus romaneſque dans *l'Orphelin de la Chine*, où Gingiskan joue le rôle de Sévère, & Idamé celui de Pauline ? Mais pourquoi veut-il que Félix, Gouverneur d'Arménie, ſache ce qui s'eſt paſſé tout récemment dans la Cour du Roi de Perſe ? Sait-on ſi aiſément ce qui ſe fait chez un Prince avec qui l'on eſt en guerre ? Le Roi de Perſe, qui veut attacher Sévère à ſa fortune, ne doit-il pas empêcher que tout ce qui tient aux Romains ne ſoit inſtruit qu'un Guerrier ſi redoutable n'eſt point mort ? Sévère ne reſte qu'un mois dans la Perſe ; il revient à Rome, où il n'eſt pas plus tôt, qu'il faut de nouveau combattre ; il eſt vainqueur, il demande à venir dans l'Arménie, il y arrive. Pauline eſt mariée à Polyeucte, depuis quinze jours. L'Arménie eſt aſſez éloignée de Rome, pour que Félix ſoit quinze jours à ignorer ce qui ſe paſſoit dans Rome à l'égard de Sévère, & pour que Sévère ignorât ce qui ſe paſſoit en Arménie. Il eſt donc

donc vraiſemblable que Sévère, dans ſon impatience amoureuſe, devance les bruits de la renommée, & qu'il apporte lui-même des nouvelles qu'il eſt ſi empreſſé d'apprendre à l'objet de ſa tendreſſe, pour jouir de toute ſa ſurpriſe. Dans cette idée, il ſe gardera bien d'écrire à Félix qu'il vient épouſer Pauline. Outre cela, n'eſt-il pas bien naturel que Sévère, avant ſa faveur à la Cour, ayant été refuſé par Félix, conſerve quelque reſſentiment de cette injure, & qu'il en uſe avec ce Gouverneur d'une manière à lui faire ſentir qu'il ſe ſouvient de ſes mépris ? Mais que dis-je ? Sévère donne, de ſa propre bouche, une raiſon de ſa conduite, & cette raiſon eſt puiſée dans la délicateſſe de ſes ſentimens. Il veut voir s'il eſt encore aimé ; il vient donc à grande hâte, ſans parler à perſonne de ſes prétentions à la main de Pauline, parce qu'il veut devoir ce bien non à ſon pouvoir, mais à ſon amour.

Ah ! quel comble de joie !
Cette chère beauté conſent que je la voie.
Mais ai-je ſur ſon ame encor quelque pouvoir ?
Quelque reſte d'amour s'y fait-il encor voir ?

Quel trouble, quel tranſport lui cauſe ma venue ?
Puis-je tout eſpérer d'une ſi chère vue ?
Car je voudrois mourir, plutôt que d'abuſer
Des Lettres de faveur que j'ai pour l'épouſer ;
Elles ſont pour Félix, non pour triompher d'elle.
Jamais à ſes déſirs mon cœur ne fut rebelle ;
Et ſi mon mauvais ſort avoit changé le ſien,
Je me vaincrois moi-même, & ne prétendrois rien.

Puiſque tel eſt le plan de conduite que Sévère a choiſi, pourquoi exiger de lui qu'il envoie à Félix un exprès pour lui demander Pauline ? Le Critique n'auroit-il pas mieux fait de lire attentivement ſon Auteur, avant de le juger, de peur de blâmer des choſes qu'il ne s'étoit pas donné la peine de comprendre ? Il en eſt de même de ce qu'il dit enſuite.

» Il eſt bien peu décent, bien peu naturel » que Sévère n'ait pas encore vu le Gou- » verneur «.

Il l'a vu ; car à la fin du premier Acte, Félix dit : *Juſqu'au devant des murs je vais le recevoir.*

» Si Félix, ajoute le Critique, eſt allé le » recevoir hors des murs, comment Po- » lyeucte ne l'a-t-il pas accompagné « ?

Voltaire oublioit donc que Polyeucte eſt

ſorti, à la ſeconde ſcène du premier Acte, pour recevoir le Baptême, avant qu'on eût appris l'arrivée de Sévère. Cette ſainte cérémonie doit l'occuper aſſez, pour qu'il ne puiſſe pas aller au devant d'un homme dont il ne ſait pas même l'arrivée.

» Où parle ici Sévère ? dans la maiſon du » Gouverneur, dans un appartement où Pau- » line va bientôt le trouver «.

Sans doute, il a envoyé Fabian devant lui, pour demander une entrevue ; & en entrant ſur la ſcène, il dit à ce Fabian : *Cependant que Félix donne ordre au ſacrifice, pourrai-je voir Pauline ?*

» Et Sévère n'a point vu le Gouverneur « ?

Il l'a vu, vous dis-je, puiſque Félix eſt allé le recevoir ; & ce Gouverneur qui donne ordre au ſacrifice, ne peut pas être en même temps chez lui.

» Et Sévère ignore que ce Gouverneur a » marié ſa fille « ?

Et qui veut-on qui le lui diſe auſſi-tôt qu'il arrive ? Sera-ce le Gouverneur, à qui Sévère n'explique point ſes intentions, par la raiſon qu'on a vue ; ou bien des gens qui

ne ſavent pas ſeulement ſi Sévère a été amoureux de Pauline, puiſque leur amour n'avoit éclaté qu'à Rome, & non dans l'Arménie, où ils ne s'étoient point encore vus ? Il y a mille choſes ſemblables à dire ſur ce ſujet, & qui viennent en foule dans l'eſprit, lorſqu'on n'a point l'intention frauduleuſe d'interpréter de travers un Auteur, & de lui donner un mauvais ſens.

Au ſurplus, quand on n'auroit aucune excuſe ſatisfaiſante pour diſculper un grand Poëte dans une occaſion pareille, il faudroit ſe rappeler le précepte d'Ariſtote, qui permet à un Auteur d'employer ſans ſcrupule un moyen peu vraiſemblable & même abſurde, s'il produit une très-grande beauté; pourvu toutefois que cette abſurdité devance l'action; ſoit hors de la ſcène, & cachée dans toutes les préparations néceſſaires pour nouer l'intrigue de la Pièce. Aſſurément les beautés qui naiſſent de l'arrivée de Sévère, & le plaiſir que produit ce rôle admirable, ſeroient bien dignes de l'indulgence qu'Ariſtote exige du Spectateur, s'il en étoit beſoin : mais on a vu que Corneille n'avoit rien négligé pour

joindre la vraiſemblance à l'intérêt ; & qu'il faut, pour le critiquer là-deſſus, tomber dans des contradictions & des abſurdités, pour leſquelles on ne trouve point d'excuſe dans Ariſtote.

§. IV.

Sur la troiſième Scène du ſecond Acte de RODOGUNE.

En attaquant la propoſition que Cléopatre fait à ſes fils de tuer Rodogune, Voltaire fondoit ſur cette critique la ruine de la Pièce, puiſqu'elle tend à renverſer le ſujet de fond en comble. Voyons ſes raiſons. » La » propoſition de donner le trône à qui aſſaſ- » ſinera Rodogune, eſt-elle raiſonnable ? » TOUT DOIT ÊTRE VRAISEMBLABLE DANS » UNE TRAGÉDIE. Eſt-il poſſible que Cléo- » patre, qui doit connoître les hommes, ne » ſache pas qu'on ne fait point de telles pro- » poſitions, ſans avoir de très-fortes raiſons » de croire qu'elles ſeront acceptées ? Je dis » plus : il faut que ces choſes horribles ſoient » abſolument néceſſaires. Mais Cléopatre n'eſt » point réduite à faire aſſaſſiner Rodogune,

» & encore moins à la faire aſſaſſiner par ſes » fils. Elle vient de dire que le Parthe eſt » éloigné, qu'elle eſt ſans aucun danger. Ro- » dogune eſt en ſa puiſſance : il paroît donc » abſolument contre la raiſon, que Cléopatre » invite à ce crime ſes deux enfans, dont » elle doit vouloir être reſpectée. Si elle a » tant d'envie de tuer Rodogune, elle le » peut ſans recourir à ſes enfans «.

Il ne s'agit point ici de ſavoir ſi la propoſition de Cléopatre eſt *raiſonnable ;* mais ſi elle eſt vraiſemblable de la part d'une femme ambitieuſe, vindicative & cruelle, qui a bien pu tuer de ſa propre main ſon premier mari, parce qu'il venoit épouſer & couronner cette même Rodogune. *Cléopatre n'eſt point réduite à cet aſſaſſinat.* Belle raiſon ! Mais elle veut ſe venger, & la vengeance eſt ſa première loi : *Noctumque furens quid femina poſſit.* Si elle ne s'eſt point vengée juſqu'ici, quoiqu'elle tînt Rodogune en ſa puiſſance, elle en explique la cauſe :

Ce ne fut ni pitié, ni reſpect de ſon rang,
Qui m'arrêta le bras & conſerva ſon ſang.

La mort d'Antiochus me laiſſoit ſans armée ;
Et d'une troupe en hâte à me ſuivre animée,
Beaucoup dans ma vengeance ayant fini leurs jours,
M'expoſoient à ſon frère & foible & ſans ſecours.
Je me voyois perdue, à moins d'un tel otage.
Il vint, & ſa fureur craignit pour ce cher gage :
Il m'impoſa des loix, exigea des ſermens ;
Et moi j'accordai tout, pour obtenir du temps.
Le temps eſt un tréſor plus grand qu'on ne peut croire.

Cléopatre a fait la paix avec le frère de ſon ennemie, à condition que Rodogune épouſeroit l'aîné des deux Princes, qui doit être nommé Roi. Cléopatre verroit donc régner celle qu'elle avoit déjà écartée du trône, en tuant Nicanor ? Elle a promis qu'elle alloit déclarer, dans ce jour, à qui de ſes deux fils appartient le droit d'aîneſſe, & par conſéquent ſon ennemie échappe à ſa vengeance, & peut ſe venger à ſon tour, ſi elle ne la prévient en ce jour même. En voilà bien aſſez pour l'y déterminer. *Ne peut-elle pas ſe ſervir d'une autre main que de celle de ſes fils* ? Non. Elle ne veut point paroître avoir violé le traité de paix en ſe vengeant elle-même, ni attirer ſur elle le courroux du frère de Rodogune ; elle veut lui oppoſer un de ſes

fils, qui la puiſſe défendre, ou qu'elle puiſſe ſacrifier, s'il en eſt beſoin. Obſervez encore qu'elle ne peut plus faire la guerre, ou rompre le traité de paix, qu'en nommant un Roi.

Ne ſaurois-tu juger que, ſi je nomme un Roi,
C'eſt pour le commander & combattre pour moi ?
J'en ai le choix en main, avec le droit d'aîneſſe ;
Et puiſqu'il en faut faire une aide à ma foibleſſe,
Que la guerre ſans lui ne peut ſe rallumer,
J'uſerai bien du droit que j'ai de le nommer.
On ne montera point au rang dont je dévale,
Qu'en épouſant ma haine au lieu de ma rivale.
Ce n'eſt qu'en me vengeant qu'on me le peut ravir ;
Et je ferai régner qui me voudra ſervir.

C'eſt par cette offre du trône qu'elle penſe ſéduire un de ſes fils ; & les connoiſſant très-ſoumis, très-dépendans de ſes volontés, rien ne répugne à ce qu'elle croie qu'elle les maîtriſera aſſez pour faire condeſcendre au moins l'un des deux à ſa vengeance, ſurtout en leur montrant que Rodogune avoit voulu les priver du trône en épouſant leur père. Ajoutez que ſon diſcours eſt très-beau, très-artificieux, & fait pour impoſer aux deux jeunes Princes.

Mais voir, après douze ans & de ſoins & de maux,
Un père vous ôter le fruit de mes travaux!
Mais voir votre couronne, après lui, deſtinée
Aux enfans qui naîtroient d'un ſecond hyménée!
A cette indignité je ne connus plus rien.
Je me crus tout permis pour garder votre bien.

Rien de plus adroit encore que cette réponſe à ſes fils qui refuſent le trône :

Dites tout, mes enfans : vous fuyez la couronne ;
Non que ſon trop d'éclat ou ſon poids vous étonne ;
L'unique fondement de cette averſion,
C'eſt la honte attachée à ſa poſſeſſion.
Vous ne la regardez que comme une infamie,
S'il faut la partager avec votre ennemie,
Et qu'un indigne hymen la faſſe retomber
Sur celle qui venoit pour vous la dérober.

Il n'étoit pas poſſible d'amener plus naturellement & avec plus d'adreſſe la propoſition qu'elle leur fait enſuite.

» Cléopatre, ajoute le Critique, n'eſt pas » adroite, quoiqu'elle ſe ſoit donnée pour » une femme très-habile. Dès qu'elle apper- » çoit que ſes enfans ont horreur de ſa pro- » poſition, elle ne doit pas inſiſter. On ne » perſuade point un crime horrible par de

» la colère & des emportemens. Quand Phé-
» dre a laiſſé voir ſon amour à Hypolite, &
» qu'Hypolite répond :

Oubliez-vous
Que Théſée eſt mon père, & qu'il eſt votre époux ?

» elle rentre alors en elle-même, & dit :

Et ſur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire ?

» Cela eſt dans la Nature ; mais peut-on ſup-
» poſer qu'une Reine qui a de l'expérience,
» perſiſte à révolter ſes enfans contre elle,
» en ſe rendant horrible à leurs yeux « ?

Quelle comparaiſon peut-on faire d'une femme qui brûle malgré elle d'une flamme inceſtueuſe, qu'elle ſe reproche, aimant mieux s'en laiſſer conſumer que d'en faire l'aveu, & qu'elle n'oſe déclarer qu'après la fauſſe nouvelle de la mort de ſon époux ; avec une femme ambitieuſe & cruelle comme Cléopatre, qui uſe d'artifice pour ſéduire ſes enfans, mais qui peut leur commander, puiſque leur ſort eſt dans ſes mains ? Ce retour de pudeur eſt très-naturel dans Phédre, dont l'ame eſt déchirée par les remords, & qui ne fait ſa déclaration que dans l'em-

portement d'une paſſion involontaire. C'eſt ne connoître ni la Nature, ni la différence des caractères & des paſſions, que de trouver quelque rapport entre Phédre qui dit :

Je ſais mes perfidies,
Œnone, & ne ſuis point de ces femmes hardies,
Qui, goûtant dans le crime une honteuſe paix,
Ont ſu ſe faire un front qui ne rougit jamais.

& Cléopatre, qui ſacrifie tout à l'ambition, qui foule aux pieds toute vertu, toute humanité; en un mot, qui s'exprime ainſi :

Je fis beaucoup alors; je ferois encor plus,
S'il étoit quelque voie infame ou légitime,
Que m'enſeignât la gloire, ou que m'ouvrît le crime,
Qui me pût conſerver un bien que j'ai chéri,
Juſqu'à verſer pour lui tout le ſang d'un mari.....
Délices de mon cœur, il faut que je te quitte!
Mais puiſqu'en te perdant j'ai ſur qui m'en venger,
Ma perte eſt ſupportable, & mon mal eſt léger.

Cléopatre, voyant que la douceur & l'artifice n'ont point perſuadé ſes fils, uſe de ſon autorité ſur eux, recourt à la menace, cherche à les effrayer, & à leur faire craindre le ſort de leur père. Cette marche eſt très-naturelle dans un caractère atroce comme le ſien. On

ne ſe livre pas à la colère & à l'emportement, pour perſuader quelqu'un ſur qui l'on n'a aucun pouvoir ; mais Cléopatre, qui a vainement employé tout ſon art à gagner ſes fils, qu'elle connoît ſi dociles à ſes volontés, & qui attendent le trône de ſon choix, outrée, par-deſſus tout, d'avoir fait d'inutiles ouvertures de ſon deſſein, & d'avoir mis par-là ſa vengeance en péril d'échouer, ſe livre à toute la violence de ſon caractère, & cherche au moins à retenir dans la diſcrétion, par la terreur de ſes menaces, ceux qu'elle n'a pu pouſſer au crime par l'artifice de ſes diſcours.

Il eſt inutile de ſuivre plus loin des critiques qui ſe réfutent d'elles-mêmes par leurs contradictions & leur mauvaiſe foi. Je ſuppoſe que l'on remarquât effectivement, dans les Tragédies de Corneille, autant de fautes contre l'Art théatral, que Voltaire a voulu le perſuader ; encore le Grand Corneille auroit-il une excellente excuſe à nous apporter, en diſant que, dans l'état où il a trouvé notre théatre, c'étoit beaucoup d'y mettre de la décence, de la nobleſſe, des ſituations vrai-

ment tragiques, des peintures admirables du cœur humain, des caractères ſi fièrement deſſinés & ſi variés, un dialogue ſi parfait, une éloquence ſi forte, une Poéſie ſi mâle, & les traits les plus ſublimes qu'il y ait dans aucune Langue. Il nous diroit qu'Eſchyle avoit bien moins que lui entendu l'Art du théatre, & qu'on ne laiſſe pas de le compter au nombre des meilleurs Poëtes Tragiques de la Grèce; qu'il eſt bien plus difficile de ſervir de modèle, que de ſurpaſſer ce même modèle, en quelques parties. Il auroit une infinité de raiſons auſſi bonnes à nous expoſer; & l'on n'auroit rien de ſatisfaiſant à lui répondre.

Mais après que l'Art Tragique, porté ſi haut par Corneille, s'eſt vu tout-à-fait épuré & perfectionné par Racine, quelle excuſe reſtera-t-il à un Auteur qui s'écarte de la route ſimple qu'ils ont tracée, qui fait retomber la Scène dans les aventures romaneſques dont elle avoit été infectée par les Scudéri; qui néglige les vraiſemblances les plus ordinaires; qui veut accumuler les ſituations & les coups de théatre, quoi qu'il en coute au bon ſens &

à la Nature ; & qui, ſatisfait d'éblouir ainſi les yeux, néglige d'approfondir aucune paſſion, effleure le cœur humain, & laiſſe l'eſprit à jeun, après l'avoir gonflé de ſentences pompeuſes & d'un vain bruit de mots harmonieux ?

Voltaire n'a donc mis en œuvre que des chicanes & des ſubtilités, pour reprendre dans Corneille des choſes qui n'ont rien de défectueux, & pour trouver abſurdes des plans qui ont toujours fait l'admiration des Connoiſſeurs, par la force d'imagination avec laquelle ils ſont conçus, & l'art merveilleux avec lequel ils ſont développés. Ce n'eſt point avec de pareilles armes que nous avons attaqué les abſurdités des Pièces de Voltaire. Ces abſurdités ſont plus claires que le jour, & dévoilées ſans artifice. Nous croyons ne devoir pas finir cet article important, ſans expoſer encore toutes celles qui forment le plan le plus vicieux que je connoiſſe ; c'eſt celui de la Tragédie de *Mahomet*, qui paroît aux Admirateurs de Voltaire le chef-d'œuvre du Théatre François.

§. V.

MAHOMET, chef-d'œuvre d'invraiſemblance.

NOUS allons ſuivre pas à pas les inconſéquences les plus abſurdes qui font le tiſſu de cette Pièce incroyable. Il faut toujours ſe rappeler que le vraiſemblable dramatique eſt ce qui doit ſe faire & ſe dire, telle poſition étant donnée, & que cette poſition elle-même doit être priſe dans la Nature.

Il eſt bien ſingulier que le vieux *Zopire* ait enlevé Palmire, depuis peu, dans le camp de Mahomet; on devroit dire au moins comment cela s'eſt fait, puiſqu'autrement il eſt impoſſible que Palmire ſe trouve chez Zopire. Quand un Auteur n'a qu'un ſeul moyen pour lier un Perſonnage à l'action, il faut que ce moyen ſoit non ſeulement naturel, mais que les circonſtances en ſoient éclaircies de manière à ne laiſſer aucune difficulté. Or il eſt difficile de concevoir comment ce vieillard a pénétré dans le camp de Mahomet, juſqu'à l'appartement des femmes,

pour n'enlever que la ſeule Palmire. Cette action ſingulière méritoit bien quelques éclairciſſemens ; & ſi vous n'en donnez aucun, croirons-nous autre choſe, ſinon que vous n'en pouvez pas donner ? On ne voit pas aſſez pourquoi Zopire refuſe à Palmire la grace qu'elle lui demande *de briſer ſes liens*, après qu'il lui a dit :

De vos juſtes *déſirs* ſi je remplis *les vœux*,
Les derniers de mes jours ſeront des jours heureux.

Les motifs qu'il emploie pour la retenir, ne ſont pas ſatisfaiſans, & les inſtances de Palmire ne ſont pas aſſez vives ; elle oublie même de faire à Zopire l'aveu de ſon amour pour *Séide*. Ainſi elle a tort de dire enſuite à ſon Amant, qu'elle a dit à Zopire : *Vous voyez les ſecrets de mon cœur* ; car elle ne lui a pas fait voir *les ſecrets de ſon cœur*.

A la troiſième ſcène, voici ce que *Phanor* vient apprendre à Zopire : *Omar eſt arrivé. On lui parle, il demande, il reçoit un otage. Séide eſt avec lui.* Phanor connoît-il Séide ? A-t-il eu quelque intérêt d'apprendre ſon nom ? Séide n'eſt pas moins inconnu à Zopire.

Si

Si Palmire avoit parlé de Séide, s'il en avoit été queſtion dans les premières ſcènes, le diſcours de Phanor ſignifieroit quelque choſe; mais là, Séide tombe des nues; c'eſt un beſoin de l'Auteur pour l'annoncer, & comme on ignore l'amour de Palmire, on ne comprend rien à ſon exclamation : *Grand Dieu! Deſtins plus doux! Quoi, Séide!* Les Pièces de Voltaire ne marchent jamais qu'entourées de nuages épais qui ne ſe diſſipent tout au plus qu'à demi, & laiſſent ſur tout le reſte une impénétrable obſcurité.

Séide vient ſe donner en otage, malgré Mahomet; comme ſi Mahomet n'avoit pas réglé quel devoit être cet otage! Mais il falloit bien amener Séide & Palmire dans la maiſon de leur père. L'une s'y trouve par un enlèvement inexplicable, & l'autre par une étourderie qui n'a point d'exemple. Remarquez que l'action eſt à peine commencée dans le premier Acte; il ne conſiſte qu'en des entretiens ſur Mahomet, ſans qu'on puiſſe même entrevoir quel ſera le ſujet de la Pièce.

Il eſt bien inconcevable qu'on ait laiſſé

entrer Mahomet dans la ville, & ſur-tout accompagné de tant de Guerriers. Quelle en eſt la raiſon? On l'ignore. Omar a dit au Sénat que Mahomet venoit *pour les inſtruire & pour être inſtruit* : pour cet effet, on le laiſſe entrer les armes à la main : mais enfin le voilà dans la ville. Nous verrons de quelle manière il s'y prendra *pour entraîner les cœurs & charmer les eſprits*. Il commence par dire à Séide : *Vous, ſuivez mes Guerriers*. Peut-il diſpoſer ainſi de Séide, qui, en ſa qualité d'otage, eſt ſous la puiſſance de Zopire? Mais nous verrons cet otage, pendant toute la Pièce, aller librement avec Omar & Mahomet, ſelon le beſoin du Poëte: avançons. Mahomet eſt amoureux de Palmire, il ſe plaint de ce que Séide eſt ſon rival; & cependant il a laiſſé Palmire & Séide ſe livrer à leur amour; il a, dit-il, *attiſé de ſes mains leurs feux illégitimes*. De quoi ſe plaint-il donc? Eſt-il vraiſemblable qu'il n'ait pas encore déclaré ſon amour à Palmire, qu'il ne l'ait pas miſe au rang de ſes épouſes, qu'il n'ait pas juſque-là fait confidence de ſa paſſion à Omar, & qu'il attende,

pour la faire, un moment où les plus importans objets le doivent occuper tout entier?

Voltaire, après avoir tourné en ridicule le deſſein d'Atrée, qui réſerve depuis vingt ans *Pliſthène* au parricide, en le récompenſant par un inceſte, a cependant pris le même plan, qu'il trouvoit ſi abſurde. Mahomet fait enlever par *Hercide*, Séide & Palmire, encore au berceau; il les fait élever enſemble, les laiſſe ſe prendre d'amour, ſans leur découvrir ce qu'ils ſont, & pendant quinze ans il nourrit ainſi le deſſein de faire tuer Zopire par ſon fils. C'eſt préciſément la même idée que celle d'Atrée, c'eſt le même plan de vengeance. Atrée eſt moins ridicule que Mahomet, puiſqu'Atrée n'eſt point amoureux de la maîtreſſe de Pliſthène. D'ailleurs, la vengeance connue d'Atrée n'eſt point extravagante d'après ſon caractère : mais celle que l'Auteur prête à Mahomet contre ſon caractère, eſt réellement abſurde, puiſqu'elle ne pouvoit être que funeſte à ſes projets. Dans cette imitation contradictoire, Voltaire a changé une circonſtance, & ce changement eſt encore une contradiction; c'eſt

Omar qui propoſe à Mahomet de faire aſſaſſiner Zopire par Séide : on ne conçoit pas que cette penſée puiſſe venir à l'eſprit d'Omar ; on l'attendoit de Mahomet, puiſqu'au ſecond Acte, il dit à ce même Omar, au ſujet de Palmire & de Séide :

J'ai nourri dans mon ſein ces ſerpens dangereux ;
Déjà, ſans ſe connoître, ils m'outragent tous deux.
J'attiſai de mes mains leurs feux illégitimes.
Le Ciel voulut ici raſſembler tous les crimes.
Je veux..... Leur père vient.

Mahomet n'achève pas de dire ce qu'*il veut*, & dans la ſuite il n'en parle plus. Il eſt évident qu'il veut faire tuer le père par le fils ; car dans quel autre motif de vengeance auroit-il pris tant de ſoin d'élever Séide ? Pourquoi, étant amoureux de Palmire, auroit-il attiſé les feux inceſtueux de Palmire & de Séide ? Peut-être l'Auteur a-t-il oublié d'une ſcène à l'autre, ce que Mahomet n'avoit pas achevé de déclarer ; & ſentant que l'imitation d'Atrée ſeroit trop forte, il a fait propoſer par Omar ce que Mahomet eſt cenſé avoir réſolu depuis long-temps, ſi l'on en

juge par ſa conduite, qui autrement ſeroit inexplicable.

Mais qui pourra me dire quel eſt le motif qui détermine Zopire à voir Mahomet, & à venir lui-même le chercher, lui que l'Auteur a fait parler ainſi, dans la ſcène avec Omar ?

OMAR.

Mahomet veut ici te voir & te parler.

ZOPIRE.

Lui ! Mahomet !

OMAR.

Lui-même, il t'en conjure.

ZOPIRE.

Traître !
Si de ces lieux ſacrés j'étois l'unique maître,
C'eſt en te puniſſant que j'aurois répondu.

Après s'être ainſi emporté contre la propoſition d'Omar, Zopire ne paroît-il pas ſingulièrement inconſéquent, lorſqu'il vient, ſans autre ſollicitation, prévenir Mahomet & ſe rendre auprès de lui ? Qu'eſpéroit-il de cette entrevue ? Croyoit-il convertir Mahomet ? N'avoit-il pas lui-même l'intention d'être

inflexible ? Encore une fois, que veut-il donc ? Qu'eſt-ce qui l'oblige à une démarche qui répugne à ſon caractère, puiſqu'il a l'air de faire des avances à l'homme qui lui eſt le plus odieux ? Que pouvoit, à ſon tour, eſpérer de cet entretien Mahomet, qui connoiſſoit aſſez la haine inflexible de Zopire, & qui devoit ſavoir qu'en ſe déclarant ſoi-même fourbe & hypocrite, ce n'étoit pas le moyen d'attirer un fanatique dans ſon parti ? car obſervez que l'Auteur a fait auſſi de Zopire un fanatique. Il ſuffiſoit ſans doute de donner à ce Vieillard de la fermeté & de la vertu ; mais preſque tous ſes diſcours ſont d'un jeune homme violent, emporté & frénétique. Etoit-ce avec un homme de ce caractère, que Mahomet devoit prendre d'abord le ton d'un Inſpiré, pour ſe découvrir tout de ſuite à lui comme un fourbe ambitieux ? Il y a plus ; Mahomet eſt un inſenſé de s'expoſer à un entretien dont Zopire pourroit tirer contre lui de terribles avantages, s'il répondoit tout ce qu'il eſt en droit de répondre, & s'il alloit déclarer au Sénat, dont il eſt le Chef, tout ce que le faux

Prophète vient de lui révéler avec une indiſcrétion ſi déraiſonnable. Cette ſcène, que l'on vante, eſt donc mal amenée, & néceſſairement inutile, puiſqu'elle répugne également au caractère des deux Interlocuteurs, & que la ſuite n'en pouvoit être que funeſte à Mahomet, ſi Zopire vouloit uſer de ſon autorité de Schérif, & ſe conduire un moment comme la raiſon le demande. Paſſons à d'autres invraiſemblances.

Que Zopire ſe ſente de l'attachement pour la jeune Palmire qu'il a chez lui depuis deux mois, cela ſe peut comprendre ; mais qu'il ſe prenne tout-à-coup d'amitié pour Séide, en le voyant pour la première fois, au point de lui confier qu'on veut perdre Mahomet, & que le carnage va commencer pendant la nuit (1), cela devient incompréhenſible. S'il a des preſſentimens que ce ſont ſes enfans, il n'en fait pas aſſez. Quand il a appris de Mahomet, que Mahomet lui-même les a tous deux en ſa puiſſance, il ne ſe donne

(1) Zopire ne donne aucun éclairciſſement ſur ce projet formé en l'air, & dont on n'entend plus parler.

aucun mouvement pour découvrir où ils peuvent être. Il a ſu de Palmire qu'elle ignoroit ſes parens, & il ne cherche point Palmire pour l'interroger, quoiqu'elle ſoit chez lui; il n'eſt point frappé de la conformité du ſort de Palmire & de Séide, qui ne connoiſſent point les auteurs de leur naiſſance, avec celui de ſes enfans, qu'il a perdus dans un âge où ils ne pouvoient connoître les leurs. Il ſait qu'Hercide a enlevé ſes enfans; Hercide eſt venu dans la Mecque avec Mahomet, & Zopire ne cherche point Hercide pour s'éclaircir du ſort de ſes enfans! Tout cela eſt-il dans la Nature? Quel eſt l'homme, je ne dis pas uſant de ſa raiſon, mais preſque imbécille ou fou, qui ſe conduiroit de la ſorte?

Mahomet, qui eſt entré dans la Mecque à la faveur d'une trève d'un jour, pour *ſéduire les eſprits*, va faire aſſaſſiner Zopire par ſon fils. Eſt-ce là un excellent moyen de ſéduire ſes ennemis? *Il faut d'un peuple fier enchanter les eſprits*, dit Mahomet; & pour les *enchanter*, il va faire commettre un parricide. Omar eſt ſorti quand Zopire

eſt venu, ſans ſujet, cauſer avec Mahomet; Omar revient auſſi-tôt après la ſortie de Zopire, & dit à ſon Maître : *Le Sénat vient de te condamner.* Mais Zopire ne pouvoit être au Sénat, tandis qu'il étoit avec Mahomet, & le Sénat ne pouvoit rien faire ſans le Schérif. Cette inconſéquence reſſemble aſſez à celle qui fit tomber *Amphiaraüs* ſur le théatre d'Athènes.

Dans la ſcène de Zopire & de Séide, celui-ci dit au Vieillard qu'il ne connoît point ſes parens; Palmire lui a dit la même choſe; & le Vieillard, qui n'a pas interrogé Palmire à ce ſujet, ne fait pas non plus à Séide les queſtions les plus naturelles. Si l'Auteur n'avoit pas tout arrangé pour que Zopire n'eût pas une ombre de raiſon dans ſa conduite, & qu'en conſéquence il fût égorgé par ſon fils, ne diroit-il pas à ce jeune homme : *Connoiſſez-vous Hercide ?* & tout ſeroit découvert. D'où vient que Séide lui-même ne parle pas à Zopire d'Hercide dont il eſt aimé, & qu'il ne dit pas que ce fut Hercide qui l'enleva au berceau, & le remit entre les mains de Mahomet ? C'eſt que

l'Auteur a prédeſtiné le miſérable Séide à égorger ſon père, & que la fatalité attachée aux Perſonnages de cette Pièce, veut qu'ils s'obſtinent à taire ce que la Nature veut qu'ils diſent. Je ne puis m'empêcher de rire, quand je vois deux Acteurs qui ſont mutuellement en garde pour ne pas laiſſer échapper le ſeul mot qui peut les éclairer ſur leur ſort, le ſeul mot qui doit leur venir ſans ceſſe à la bouche, & cela parce qu'il faut que l'un ſoit aſſaſſiné par l'autre, & que l'Auteur a combiné le plan d'un parricide ſur cette énorme abſurdité. Je ne ſais ce que je dois admirer le plus, ou de l'audace du Poëte, ou de la facilité des Spectateurs.

Pourquoi Zopire dit-il à Séide : *Remets-toi dans mes mains*, puiſque Séide ne doit point ſortir de la maiſon de Zopire, dont il eſt l'otage ? De quel droit Omar vient-il au même inſtant chez Zopire, arrêter l'otage qu'on lui a donné, & commander à Séide d'aller ſe jeter aux genoux de Mahomet ? Par quel eſprit de vertige, Zopire qui, dans une des premières ſcènes, a parlé à Omar avec tant de violence, n'ouvre-t-il pas ſeulement

la bouche en ce moment, & ſouffre-t-il, chez lui, avec une patience ridicule, qu'Omar vienne parler en maître, & lui enlever, contre le droit des gens, l'otage qu'il lui avoit remis ? Par quel eſprit de vertige encore plus grand, cette étrange conduite ne lui inſpire-t-elle aucun ſoupçon, & ne craint-il point que Séide aille révéler la confidence indiſcrète qu'il lui a faite, qu'on en veut à la vie de Mahomet, *que le ſang va couler*, &c. ?

Séide a révélé l'horrible myſtère à Hercide, il lui a confié qu'il alloit aſſaſſiner Zopire; cependant Hercide ne découvre point à ce jeune homme que Zopire eſt ſon père; Hercide ſe contente d'écrire à Zopire qu'*il veut le voir*. Hercide veut empêcher cet horrible parricide, & voilà comme il l'empêche, en n'agiſſant pas de la ſeule manière qui ſoit conforme au ſens commun, en ne diſant pas un ſeul mot ſi facile à dire. Il doit dire à Séide : *Zopire eſt votre père*. Il doit écrire à Zopire : *Séide, Palmire ſont vos enfans*. Eſt-il beſoin qu'Hercide ſigne ſa lettre, qui peut tomber dans les mains de Mahomet !

L'Auteur fait toujours écrire des lettres contre tout ordre naturel, pour ſa plus grande commodité ; & en effet, pourquoi ſes Perſonnages écriroient-ils autrement qu'ils ne parlent ?

Zopire, après avoir reçu le billet d'Hercide, commence à ſoupçonner que Séide & Palmire pourroient bien être ſes enfans. D'après cela, on s'imagine qu'il va les trouver, puiſqu'ils ſont tous deux dans ſa maiſon ; mais il n'en fait rien. Que fait-il donc dans l'intervalle du troiſième au quatrième Acte ? On l'ignore. Ce qu'on ne peut ignorer, c'eſt qu'il ne fait point ce que la ſituation donnée exigeoit néceſſairement de lui.

Ce qui me paroît plaiſant, c'eſt que Mahomet s'imagine que tout le peuple *adorera ſon Dieu*, quand il aura aſſaſſiné le père par la main du fils ; & qu'un tel parricide, commis pendant la trève, lui gagnera tous les cœurs. Il le déſavouera, me direz-vous ; mais par quel miracle croira-t-on qu'un otage donné par Mahomet, n'ait pas été excité par lui à violer tous les droits des gens & de l'humanité ? Quel intérêt auroit porté

Séide à ce crime, s'il ne lui avoit été dicté par ſon Maître? Tel eſt donc ce Mahomet qui annonce de ſi grands projets; il ſe borne à aimer ridiculement une petite fille, & à commander un parricide qui ne peut lui ſervir à rien qu'à le faire empaler tout vif dans une ville où il n'eſt entré qu'à la faveur d'une trève.

Palmire n'a pu apprendre que le vieux Zopire étoit la victime demandée par Mahomet; toutefois, lorſque Séide lui en parle, elle ne paroît point étonnée, elle ne s'émeut point en faveur de ce vertueux Vieillard qui a voulu lui tenir lieu de père, & qui lui a donné tant de marques de bonté; elle paroît plus inſenſible, plus dure que Séide; c'eſt elle qui le raſſure dans ſes perplexités, & qui ſemble l'enhardir au meurtre. Cette atrocité eſt contre la Nature. La Ducheſſe de Montpenſier pouvoit bien, par ſes careſſes, échauffer à ſa vengeance l'aſſaſſin du dernier des Valois; mais Palmire eſt-elle dans le même cas? Quand des ſcélérats ſe ſont ſervis du fanatiſme pour exécuter des meurtres, ils ont choiſi des monſtres imbécilles ou furieux,

qui n'avoient ni vertu, ni principes d'honneur & de bravoure, mais ſeulement l'aveugle impétuoſité d'un courage féroce. Jamais ils n'ont cru qu'une jeune fille innocente & ſenſible aux bienfaits d'un Vieillard, pût encourager à de tels forfaits un jeune homme vertueux & qui a de la valeur.

On ne conçoit rien à la prière que Zopire adreſſe à ſes Dieux; il parle comme un homme qui attend la mort, & dont la Secte va ſuccomber ſous le pouvoir de Mahomet. Il n'y a pas long-temps néanmoins qu'il vouloit arracher Séide au carnage, où Mahomet devoit périr avec tous les ſiens. A quel propos vient-il implorer ſes Dieux *pour la dernière fois!* Sait-il qu'il va être égorgé? Contradiction pure de la part de l'Auteur, qui oublie ce qu'il a fait dire plus haut au vieux Zopire, & qui n'eſt plus occupé que de la ſituation préſente.

Le moment où Séide, incertain & agité, doit être le plus attendri par les vœux que le Vieillard fait pour ſes enfans, ce moment où le poignard devroit lui tomber des mains, eſt celui où il court aſſaſſiner ce malheureux

père. Palmire, qui laiſſe Séide commettre ce forfait à deux pas d'elle, & preſque en ſa préſence, Palmire, qui fait de froides réflexions ſur cet aſſaſſinat, paroît mille fois plus barbare que l'aſſaſſin. L'égarement de Séide, après le crime, eſt bien peint; mais Palmire, qui demande froidement les détails du meurtre, indigne & révolte : après avoir ſouffert tranquillement ce lâche aſſaſſinat, quand Zopire ſe traîne tout ſanglant, elle dit, en allant à lui, qu'*elle céde à la pitié dont elle eſt déchirée.* Cette *pitié* fait rire dans la bouche de cette miſérable, qui a, pour ainſi dire, pouſſé le poignard & la main de ſon Amant dans le cœur du Vieillard. Ce qui n'eſt pas moins riſible, c'eſt qu'Hercide, qui pouvoit ſi facilement empêcher le parricide, attende qu'il ſoit conſommé, pour donner avis à Zopire que Séide & Palmire ſont ſes enfans. Tandis que la reconnoiſſance ſe fait, Zopire n'eſt pas à ſon aiſe, & l'on ne ſonge pas à lui donner du ſecours; on cauſe comme ſi de rien n'étoit; on le laiſſe paiſiblement noyer dans ſon ſang. Cependant Omar vient arrêter Séide, &

Zopire reſte muet ; il ne lui reproche pas le parricide que ſon Maître & lui viennent de faire commettre. Séide ni Palmire ne lui en font aucun reproche. Pourquoi cette abſurdité ? Afin que Mahomet ſemble ignorer, au commencement du cinquième Acte, que ce ſecret ſoit connu, & afin que l'Auteur puiſſe trouver la matière de deux ſcènes dans cette prétendue cauſe d'ignorance. Il n'y a rien au monde de ſi extravagant.

Zopire eſt expirant, dit Omar à Mahomet, en ouvrant le cinquième Acte. Qui le croiroit ? Zopire n'a point révélé que Mahomet l'a fait aſſaſſiner par ſon fils & par ſa fille ; il n'en a pas inſtruit le Sénat pendant l'entre-acte ; le Sénat n'a pas fait ſaiſir Mahomet, qui profite de la trève pour exécuter un ſi horrible crime ; en un mot, rien de tout cela ne s'eſt fait dans un intervalle qui ne pouvoit être néceſſairement employé que de cette manière. Tout ce commencement du cinquième Acte eſt incroyable ; & Omar ne dit pas un mot qu'il doive dire. *Séide ne ſait pas qu'il vient d'ouvrir le flanc dont il reçut la vie*, dit Mahomet. Omar répond :

Qui

Qui pourroit l'en inſtruire ? Eſt-il poſſible que Séide n'en ait rien dit ? *Et Palmire ! Le ſilence eſt encor ſur ſa bouche timide*, ajoute Omar. Eſt-il poſſible qu'elle ait gardé le ſilence ? Où eſt la Nature ? où eſt le ſens commun ? Séide a été empoiſonné dès le troiſième Acte, & le poiſon eſt aſſez complaiſant pour attendre juſqu'à la fin du cinquième à produire ſon effet, au moment précis que Mahomet le jugera à propos pour ſes deſſeins. Qui croiroit que c'eſt-là l'inſtant que Mahomet choiſit pour débiter une déclaration d'amour à Palmire, & que cette Palmire lui laiſſe le loiſir d'enfiler dix-huit vers de fadeurs ? Cette ſcène eſt d'un ridicule achevé. Mahomet n'a jamais été ni plus petit, ni plus abſurde que dans ce cinquième Acte. Dites-moi d'où peut venir la confiance qu'il témoigne, quand tout le peuple ſe ſoulevant contre lui, vient à main armée le punir de ſes forfaits ? C'eſt que Mahomet compte ſur un miracle pour confondre le peuple ; c'eſt-à-dire, ſur le poiſon donné à Séide : il eſt aſſuré que ce poiſon fera ſon effet juſtement quand il le voudra. Cette

assurance de Mahomet n'est-elle pas plaisante ? Mais le peuple peut-il ne pas croire que Mahomet, s'étant servi de Séide pour un si exécrable attentat, & désavouant le crime qu'il a ordonné, aura empoisonné ce malheureux, comme il a fait mourir Hercide ? D'ailleurs, si Mahomet n'étoit pas aussi insensé que l'Auteur l'a fait, la prudence ne demandoit-elle pas qu'il hâtât la mort de Séide, tandis qu'il étoit dans la prison ? Devoit-il attendre qu'on vînt l'en arracher ? ou du moins devoit-il s'exposer aux révélations que cet infortuné feroit nécessairement avant que d'expirer par le poison, puisque ce poison agissoit si lentement ?

Séide vient donc mourir du poison, au moment qu'il s'avance pour frapper Mahomet. Mais, quoi ? il n'en avoit pas senti l'atteinte un moment auparavant ? il n'avoit pas pu animer le peuple, en disant que Mahomet l'avoit empoisonné, pour ensevelir avec lui la connoissance du parricide ? Par quelle folie Mahomet s'est-il reposé sur cette circonstance puérile, & a-t-il pu compter sur la lenteur, sur la ponctualité du poison,

pour ſe juſtifier par l'apparence d'un miracle ! Si le poiſon avoit agi un moment plus tôt ou plus tard, qu'auroit-il fait ? Que pouvoit-il eſpérer enfin du meurtre de Zopire commis par Séide, otage de la trève livré par Omar ? Dans tous les cas, le dénouement qui devoit réſulter de cette action ne pouvoit être qu'abſurde, ou funeſte à Mahomet ; car ſi le peuple eſt aſſez ſtupide pour ſe laiſſer leurrer à un miracle ſi groſſier, le Sénat n'eſt-il pas convaincu de l'impoſture, & ne doit-il pas pourſuivre le châtiment du thaumaturge parricide ?

Ce qui me paroît le comble de la folie, c'eſt que Mahomet, convaincu devant le peuple par le témoignage de Zopire, d'Hercide, de Phanor, de Séide, de Palmire, & par le jugement du Sénat, oſe parler de ſon innocence devant ce même peuple, & en préſence de Palmire, qui n'a pas le courage d'élever la voix & de démentir cet impoſteur. Le comble de la folie eſt que le peuple balance un ſeul moment entre Mahomet & Séide, pour trouver le coupable. Séide pouvoit-il être autre choſe qu'un inſtrument de

ſon Maître ? Et quand il a dit que Mahomet l'a ſéduit pour lui faire tuer ſon père, quand il vient pour ſe venger du parricide auquel on l'a deſtiné dès le berceau, peut-il reſter une ombre de doute, dans l'ame du plus ſtupide, ſur le crime de Mahomet ? Si un miracle auſſi abſurde & auſſi puéril que celui-là ſe trouvoit dans l'Alcoran, combien n'exciteroit-il pas la pitié & la riſée de ces mêmes Philoſophes qui vont l'admirer au théatre ! Si quelque choſe encore peut rendre ce dénouement plus ridicule, ce ſont les fureurs d'amour de ce pauvre Mahomet, qui terminent pitoyablement la Pièce la plus romaneſque & la plus invraiſemblable qu'on ait vue ſur la ſcène.

Quel eſt maintenant le plus déterminé partiſan de Voltaire, qui oſera dire que les Tragédies de Corneille & de Racine offrent les mêmes abſurdités, & ne ſont pas conduites avec plus de ſimplicité, de naturel, d'intelligence & de génie ? On trouve ſans doute, dans l'intrigue de leurs Pièces, quelques moyens foibles & communs, d'autres qui n'ont pas toute la dignité convenable au

genre; mais on n'en trouve aucun qui choque le bon ſens & la Nature, comme on en rencontre perpétuellement dans Voltaire. Ses Admirateurs obſtinés n'ont plus qu'un parti à prendre; ils diront que tous ces défauts contre la vraiſemblance ſont apparemment eſſentiels au genre tragique, puiſque des Tragédies qui produiſent un ſi grand effet en ſont remplies; ils ne manqueront pas d'ajouter, qu'il vaut mieux préférer ſon plaiſir à une raiſon ſi régulière & aux ſcrupules de la critique.

En parlant ainſi, ces Meſſieurs ne feront pas attention que la vraiſemblance n'eſt pas une de ces règles arbitraires qu'on puiſſe violer ſans conſéquence; elle eſt la baſe eſſentielle de tout Ouvrage fait pour des hommes raiſonnables. Nous ſavons bien qu'on peut plaire ſans elle, que des Romans extravagans, que tant d'Ouvrages enfantés par une imagination auſſi inſipide que déréglée, ont trouvé beaucoup plus de Lecteurs que l'Iliade & l'Enéide: mais où eſt la gloire de plaire à de tels Lecteurs? Et quand des Auteurs même de Romans ont ambitionné des ſuffrages

honorables, n'ont-ils pas été obligés de reſpecter la vraiſemblance ? Que faudroit-il donc penſer de l'Art Dramatique, qui doit parler à la fois aux yeux & à l'eſprit, ſi le vraiſemblable y étoit moins néceſſaire que dans les Ouvrages qui parlent ſeulement à l'imagination ? L'Art Dramatique n'auroit-il été inventé que pour amuſer la populace & les enfans, que le vrai touche peu, mais que l'incroyable étonne & tranſporte ?

Sans la vraiſemblance, en un mot, vous révoltez l'amour-propre des eſprits éclairés, qui ne veulent point qu'on cherche à les tromper groſſièrement, & qui exigent qu'on proportionne les amuſemens qu'on leur offre, à l'excellence de leur goût, & à la pénétration de leur diſcernement. Si le preſtige du ſpectacle a pu les éblouir par haſard, & arracher leurs applaudiſſemens pour des Pièces déraiſonnables, c'eſt que leur jugement s'eſt laiſſé égarer; & il y a bien peu d'eſprits aſſez parfaits, pour être toujours à l'abri de pareilles ſurpriſes; mais leur plaiſir ceſſe du moment qu'ils voient la raiſon outragée, & qu'ils apperçoivent les abſurdités

qui avoient d'abord échappé à leurs lumières; ils deviennent même d'autant plus ſévères & plus rigoureux à condamner ces mêmes Ouvrages, que leur amour-propre leur reproche durement de s'être laiſſé tromper, comme la foule, au preſtige groſſier d'un ſpectacle abſurde.

Ceux qui diſent donc qu'il faut préférer ſon plaiſir au bon ſens & à la raiſon, ne prouvent rien, ſinon qu'ils ſont aiſés à contenter; & il n'eſt pas étonnant qu'ils admirent avec tant d'intrépidité des Ouvrages où il y a ſi peu de raiſon & de bon ſens. Qu'ils aient ſeulement, s'il eſt poſſible, la modeſtie d'avouer que leurs plaiſirs ne doivent pas être la règle des eſprits plus difficiles & plus délicats; qu'ils applaudiſſent, tant qu'ils voudront, à des Tragédies ſpirituelles & abſurdes, faites exprès pour eux; pourvu qu'ils permettent aux gens ſenſés de réſerver leur admiration pour des Ouvrages de génie, immortels comme la Vérité & la Nature qui les ont inſpirés.

CHAPITRE V.

De l'Action, ou du Mouvement Dramatique.

ON ſait que le mouvement eſt la vie de tout Ouvrage de Poéſie ou d'Eloquence, & que chaque genre a ſon mouvement particulier. Celui de l'Ode a une rapidité, une chaleur que n'a point celui de l'Epître; & le mouvement dramatique doit avoir une progreſſion plus ſuivie que celui du Poëme épique.

Dans une bonne Pièce de théatre, le mouvement doit ſe faire ſentir dès l'expoſition, croître ſucceſſivement de ſcène en ſcène & d'Acte en Acte, de manière que chaque ſcène ait un progrès marqué ſur la précédente, & ajoute quelque choſe au développement des caractères & des paſſions. C'eſt ce développement progreſſif qui échauffe par degrés l'ame du Spectateur, qui le tire d'une ſituation tranquille, l'entraîne, ſans qu'il s'en apperçoive, par une émotion douce, à

une émotion plus forte, & l'amène enfin au point de partager tous les mouvemens, les tranſports, les douleurs du Perſonnage, ſans avoir le temps de reconnoître l'illuſion & d'en ſortir.

Mais ſi cette progreſſion n'eſt point obſervée; ſi une Tragédie commence par une expoſition froide & ſans mouvement; ſi l'action mal entamée languit pendant deux Actes, pour amener au troiſième ou au quatrième une ſituation terrible; le Spectateur qui n'eſt point préparé, reçoit une ſecouſſe & non une émotion; il n'eſt pas touché, il eſt ſurpris; il peut être frappé du jeu de l'Acteur, mais il ne pleure point ſur le ſort du Perſonnage. Après la repréſentation de Mahomet, on pouvoit avoir la curioſité de demander l'Auteur; mais après avoir vu le Cid & Andromaque, on n'étoit occupé qu'à eſſuyer ſes larmes.

J'entends dire aſſez ſouvent que les Pièces de Voltaire ont plus d'*action* que celles de Racine & de Corneille. Ceci demande explication. Si par *action*, on entend l'intrigue & les incidens, il eſt certain qu'il y a plus

d'incidens & d'intrigue dans les Drames de Voltaire : mais eſt-ce-là un ſujet de louanges ? n'eſt-ce pas, au contraire, le reproche que nous lui faiſons, d'avoir dégradé par des intrigues romaneſques, la belle ſimplicité que ſes prédéceſſeurs avoient rendue à la Tragédie ? N'eſt-ce pas pour fournir à cette ſorte d'*action*, qu'il a imaginé tous ces moyens abſurdes que nous avons remarqués ; ces lettres ſans adreſſes, ces noms changés ſans ſujet, ces enfans perdus & retrouvés, ces reconnoiſſances forcées, ces myſtères & ces ſecrets ridicules ſur des choſes qu'il eſt déraiſonnable de cacher ; cette conduite extravagante des Perſonnages qui auroient de fortes raiſons pour agir autrement qu'ils n'agiſſent ; en un mot, toutes ces ſituations amenées de force, & qui ſont impoſſibles, quand on les conſidère ſelon les loix du bon ſens ?

Veut-on dire que ſes Perſonnages tragiques *agiſſent* plus ſur la ſcène que ceux de Corneille & de Racine ? C'eſt redire la même choſe en d'autres termes ; car il eſt évident que les Acteurs d'une intrigue fort chargée d'incidens & de ſituations, ſeront plus en

mouvement ſur le théatre, que dans une intrigue ſimple & naturelle, où les ſituations ſeront plutôt l'effet du choc des paſſions, que des caprices du haſard. Mais preſque toujours ce prétendu mouvement, qui n'eſt que du déſordre & du bruit, eſt contraire au progrès de l'action & à ſes véritables développemens. Auſſi voyez-vous dans le Théatre de Voltaire, que l'*action* eſt retardée, & tourne dans le même cercle pendant deux ou trois Actes, afin d'amener les coups de théatre & d'entretenir le tumulte des Acteurs. Les deux premiers Actes de Zaïre & d'Alzire, les trois premiers de Sémiramis & d'Œdipe, les deux derniers de Mérope, le ſecond, le troiſième & le quatrième de Brutus, & preſque toute la Pièce de Mahomet ſont infectés de ce défaut, qui produit une alternative de langueur & de ſecouſſe, quelque ſurpriſe, & peu d'émotion.

Examinons juſqu'à quel point le mouvement progreſſif eſſentiel à la Tragédie ſe fait ſentir dans Cinna, ce chef d'œuvre auquel Voltaire reproche de manquer d'*action*; & nous verrons enſuite s'il y a autant de ce

mouvement dans Sémiramis, qui eſt la Pièce où l'on trouve le plus de ce qu'on veut aujourd'hui nommer *action*.

L'implacable reſſentiment d'Emilie contre Auguſte ouvre la Tragédie de Corneille avec beaucoup de vivacité; c'eſt ſa vengeance qui eſt le premier motif de l'action, & c'eſt auſſi cette vengeance qui donne à l'action le premier mouvement; mais quel degré de chaleur ne reçoit-il pas ſoudain par le récit de Cinna, qui eſt non ſeulement un des plus beaux morceaux de Poéſie, mais qui forme encore l'expoſition la plus animée, la plus claire & la plus belle! Avec quelle rapidité le Poëte vous entraîne au milieu de la conjuration prête à éclater! Vous voilà, dès le commencement, au fort de l'action, & vous croyez la cataſtrophe prochaine.

Si Corneille avoit été de ces eſprits ſtériles, qui aiment à ſe charger d'une matière oiſeuſe & ſurabondante, dans la crainte de n'avoir pas la force de ſoutenir cinq Actes, il auroit pu aiſément, avec tous les préparatifs de la conjuration, tourner languiſſamment dans le cercle de trois Actes; il auroit même

pu faire aller & venir ſouvent les Conjurés ſur la ſcène, leur donner beaucoup de mouvement, & en ôter à ſon action; il auroit fait ſans peine ce qu'on voit dans *Rome ſauvée*, & dans *la Mort de Céſar*, Tragédies pleines de ſcènes, de colloques & de bruit, mais ſans action & ſans ame. Ce défaut, très-ſenſible dans la première de ces deux Pièces, où Catilina parle toujours & n'agit jamais, l'eſt encore davantage dans la ſeconde, qui n'a que trois Actes; car la conjuration ne commence à s'y former que vers la fin du deuxième. On peut affirmer qu'une conjuration qui n'eſt pas nouée avant que la Pièce commence, ne doit produire qu'un ſujet froid & languiſſant.

Corneille, en ouvrant ſa Tragédie au moment où l'on met, pour ainſi dire, le feu à la conjuration, commence donc par un mouvement plein de chaleur & de force; voyons s'il le ſoutiendra. A l'inſtant on vient dire à Cinna, qu'Auguſte le mande avec Maxime, autre Chef de l'entrepriſe. Ce nouveau mouvement, qui eſt un coup de théatre frappant, excite une violente curioſité, & fait faire un

grand pas à l'action; on attend avec impatience, pour ſavoir ſi Auguſte a découvert la conſpiration. La longue ſcène, dans laquelle il délibère s'il quittera l'Empire, ou s'il le gardera, cette ſcène ſi éloquente paroîtroit froide, avec toutes ſes beautés, dans tout autre circonſtance; mais le Poëte a ſu vous la faire déſirer, & vous attacher à tous ſes détails, par la manière habile dont il l'a préparée.

A préſent qu'on eſt raſſuré ſur le compte de Cinna, & ſur le ſort de l'entrepriſe, on eſt agité d'un autre mouvement; on veut ſavoir ſi ce témoignage de confiance & d'amitié de la part d'Auguſte déſarmera Cinna, & fera échouer la vengeance d'Emilie : car le Spectateur commence à s'intéreſſer pour Auguſte; mais il partage l'embarras de Cinna, qui, ayant promis à ſa Maîtreſſe & à ſes amis de délivrer Rome d'un Tyran *qui l'a noyée au ſang de ſes enfans*, vient de mettre l'entrepriſe au point d'éclater, & ſe voit au même inſtant comblé des faveurs & des bontés de l'Empereur, dont il a juré la ruine. Ce mouvement d'intérêt

& de curioſité tomberoit tout de ſuite, dans le cas où Cinna ſe rendroit à l'amitié d'Auguſte; mais comme on voit qu'il lui conſeille de garder l'Empire, on conçoit qu'il n'abandonne point ſon projet; & ce coup de Maître, qui a été blâmé ſi mal à propos par Voltaire, ſoutient fortement la curioſité & l'intérêt.

Cependant, quand la fureur, que Cinna avoit répandue dans l'aſſemblée des Conjurés, & dont nous l'avons vu encore tout enflammé aux yeux d'Emilie, a eu le temps de ſe modérer; lorſque les bouillons de ſa colère ont été refroidis un peu par la réflexion, par le ſouvenir des bontés d'Auguſte, & par l'approche du coup qu'il doit porter; les remords s'emparent de lui, & la reconnoiſſance combat dans ſon cœur la vengeance & l'amour. Ce combat eſt un mouvement nouveau, qui nous rejette dans l'agitation & la perplexité; nous croyons l'entrepriſe rompue. Auſſi-tôt Emilie, dans une des ſcènes les plus ſublimes de Corneille, vient oppoſer à la généroſité de ſon Amant toute la chaleur & l'emportement de la vengeance, toute

la hauteur & le courage de l'indépendance romaine. Il falloit le génie de Corneille, pour rendre Emilie plus admirable encore, au moment où elle veut détruire le ſentiment vertueux de la reconnoiſſance dans le cœur de ſon Amant. Les lamentations d'un amour plaintif, dans la bouche d'Emilie, auroient alors affadi le Spectateur, & avili Cinna; au lieu qu'on n'eſt pas étonné que la fierté, la noble fureur de cette Romaine, l'exaltation de ſes ſentimens, qui tiennent à la grandeur d'ame, rejettent Cinna, malgré lui, dans le parti de la conjuration; & qu'il ſorte déſeſpéré, avec le projet d'immoler l'Empereur à ſon Amante, & de s'immoler lui-même à ſon honneur. L'agitation eſt plus grande que jamais, parce qu'Emilie a rallumé dans tous les cœurs le feu de ſa vengeance; parce que néanmoins on s'intéreſſe à Auguſte, qui s'eſt montré ſous des traits de bonté capables de faire excuſer un peu les cruautés d'Octave; parce qu'enfin on s'intéreſſe davantage à Cinna, depuis qu'on le voit ſenſible à la reconnoiſſance encore plus qu'à l'amour, & forcé par le génie d'Emilie à

poignarder

poignarder Auguſte. Le troiſième Acte finit, en vous laiſſant l'ame ainſi bouleverſée : on attend avec crainte ce qui va arriver.

La conjuration eſt découverte ; Cinna eſt trahi par Maxime, qui fait tout révéler à Auguſte : voilà cet Empereur en ſûreté ; mais que vont devenir Emilie & Cinna ? Que fera Auguſte ? Soutiendra-t-il le caractère de bonté qu'il a montré d'abord, ou ſe vengera-t-il de ſes ennemis ? Nouvelle agitation, nouvelle perplexité. Notre eſprit, déjà fortement remué par ce moment de criſe, l'eſt encore davantage par le trouble d'Auguſte, par les reproches qu'il ſe fait à lui-même, par les combats que livre à ſon cœur le déſir de punir des traîtres, & l'envie de leur pardonner. Il ſort dans cette irréſolution. L'incertitude où il nous laiſſe ſur le parti qu'il prendra, entretient le mouvement qu'il vient de nous communiquer, excite la curioſité, & redouble l'intérêt que nous prenons à Emilie, à Cinna, & à la gloire d'Auguſte. A la vérité, les ſcènes de Maxime, que l'on croit noyé, & qui reparoît pour dire des douceurs à Emilie, refroidiſſent

la fin de ce quatrième Acte, ralentiſſent le mouvement de l'action, & forment un rempliſſage indigne d'un tel chef-d'œuvre. Mais Corneille ne tombe jamais que pour ſe relever avec plus de grandeur. Avec quelle chaleur ſe ranime l'intérêt, quand Auguſte paroît avec Cinna, lui rappelle tous les bienfaits, toutes les faveurs qu'il a reçues à ſa Cour, depuis qu'il reſpire, & lui détaille enſuite toutes les circonſtances de la conjuration ! Combien notre attention devient plus vive & plus inquiette ! Mais tandis que nous ſommes dans l'attente du parti que prendra l'Empereur, dont le calme ironique nous fait plus craindre qu'eſpérer pour Cinna ; tandis que Cinna implore avec courage, non la clémence d'Auguſte, mais ſa vengeance & la mort, & fortifie par-là l'intérêt que nous prenons à ſa ſituation ; Emilie vient s'accuſer elle-même pour ſauver ſon Amant, ou du moins pour mourir avec lui. Ce combat de grandeur d'ame & de généroſité entre ces deux Amans qui ſe diſputent la mort, nous intéreſſe plus vivement à eux, & redouble à la fois notre inquiétude, notre curioſité & notre admiration.

L'émotion eſt au comble, quand Auguſte, faiſant un dernier effort ſur ſon courroux, cede à la clémence, & pardonne aux Conjurés. C'eſt alors que notre cœur agité pendant tout le cours de la Pièce, ſe repoſe ſur le ſentiment le plus noble & le plus touchant, & laiſſe couler des larmes d'admiration qui le ſoulagent & l'élèvent. Qui eſt-ce qui n'eſt pas tranſporté, ému, attendri, à chaque mot de ce diſcours, où Auguſte s'écrie, avec l'enthouſiaſme d'un eſprit irrité qui s'eſt vaincu lui-même :

Je ſuis maître de moi comme de l'Univers ;
Je le ſuis, je veux l'être. O Siècles ! ô Mémoire !
Conſervez à jamais ma dernière victoire.
Je triomphe aujourd'hui du plus juſte courroux
De qui le ſouvenir puiſſe aller juſqu'à vous.
Soyons amis, Cinna ; c'eſt moi qui t'en convie.
Comme à mon ennemi je t'ai donné la vie ;
Et, malgré la fureur de ton lâche deſſein,
Je te la donne encor comme à mon aſſaſſin.

Vous voyez comment, ſur le plan le plus ſimple, Corneille a donné à ſon action un mouvement continuel & progreſſif, qui vous agite & vous entraîne de ſcène en ſcène, juſqu'au dé-

nouement. Vous voyez auſſi que le mouvement de ſon action ne vient pas du mouvement extérieur de ſes Acteurs, mais de celui de leur ame & du combat de leurs paſſions; que la marche de cette Pièce eſt claire, ſans embarras, ſans la moindre invraiſemblance; que tout y eſt naturel, motivé, préparé; que les ſituations naiſſent du ſujet, & non pas le ſujet des ſituations, comme dans les Drames de Voltaire.

Conſidérons maintenant, en peu de mots, s'il y a beaucoup de véritable *mouvement* dans la Tragédie de Sémiramis, où il y a tant d'*action*. Ce Drame réunit preſque toutes les abſurdités de toutes les Pièces de l'Auteur, avec pluſieurs autres non moins choquantes: mais ce n'eſt pas de quoi il s'agit ici; nous ne ferons ſeulement qu'indiquer les ſcènes utiles à l'action.

Sur un ordre de Sémiramis, Arzace vient à Babylone; on ignore pour quel ſujet; ainſi l'on ne voit pas quel peut être celui de la Pièce. Après une longue ſcène d'expoſition, le mouvement n'eſt point encore donné: on attend l'émotion; mais on ne peut pré-

voir de quelle manière elle naîtra. L'arrivée du Grand-Prêtre excite un peu la curioſité; on apprend que Ninus a été empoiſonné, & qu'il doit être vengé : en quel temps & par qui ? on n'en ſait rien. Bien loin que l'on croie toucher à la cataſtrophe dès l'ouverture de la Pièce, l'action ne s'apperçoit encore que dans l'éloignement; elle n'eſt pas commencée, on attend toujours. Après cela, Aſſur vient diſputer de bravades avec Arzace. Cette ſcène eſt pleine d'eſprit, de fierté, & de beaux vers; mais du ſujet de la Pièce, pas un mot. L'entrée de Sémiramis promet, au premier abord, quelque émotion; elle nous touche un peu par ſes remords, ſans qu'on ſache où cela mène; elle ne nous dit point pourquoi elle a fait venir Arzace. Quoiqu'il y ait déjà eu un grand mouvement de la part des Acteurs, qui ſont preſque tous venus ſur la ſcène pour parler beaucoup, l'action n'a pas fait un pas dans ce premier Acte.

Je ne dirai qu'un mot du ſecond. Après beaucoup d'allées & de venues de tous les Acteurs, on n'eſt pas plus avancé quand il

finit, qu'à la fin du premier : il faut encore attendre que l'action commence. Paſſez par-deſſus les cinq premières ſcènes du troiſième Acte, & à la ſixième vous verrez naître l'action d'une manière aſſez impoſante, lorſque Sémiramis veut donner à Arzace ſa couronne & ſa main. Le mouvement commence à ſe faire ſentir, & du moins, dans cette occaſion, il ſe trouve d'accord avec le tumulte des Perſonnages.

La première ſcène du quatrième Acte ralentit le mouvement qui vient de naître, & qui ſe ranime dans la ſcène ſuivante. On voit qu'Arzace eſt fils de Ninus, & qu'il doit venger ſon père. Sur qui ? Voilà ce qu'on déſire de ſavoir par le dénouement. On ne s'intéreſſe à aucun des Perſonnages, parce qu'ils n'ont point de caractère bien décidé, & qu'ils ne paroiſſent pas avoir de but dans leur conduite ; mais la curioſité forme une eſpèce d'intérêt qui ne laiſſe pas d'attacher. Cependant, comme on voit que cette curioſité va être ſatisfaite preſque à l'inſtant même, on eſt peu agité, & l'on attend ſans émotion. Cette émotion pourroit

être fort vive, lorſque Ninias ſe fait reconnoître à ſa mère ; mais l'Auteur, qui aimoit beaucoup les ſituations fortes & pathétiques, n'avoit pas apparemment aſſez de force de génie, pour traiter les paſſions énergiques & les grands mouvemens de la Nature. Ainſi l'intérêt n'a fait aucun progrès, & l'on touche à la cataſtrophe.

Les trois ou quatre premières ſcènes du cinquième Acte ſont froides, & ne préparent point les eſprits au coup affreux qui doit terminer la Pièce. Du moment que l'on voit Sémiramis, oubliant qu'elle vient de faire arrêter Aſſur, former le projet inſenſé de deſcendre au tombeau de Ninus, pour défendre ſon fils contre ce même Aſſur, & qu'on voit Azéma, non moins inſenſée, oublier à ſon tour d'inſtruire Ninias que Sémiramis eſt entrée dans ce tombeau, on eſt ſûr que la mère ſera tuée par le fils, & l'émotion eſt détruite d'avance. On pourra bien applaudir au talent pantomime de l'Acteur & de l'Actrice qui ſortiront du tombeau d'une manière effrayante, après le parricide ; mais le cœur reſte froid, tandis que

les yeux admirent ; & après avoir vu beaucoup d'agitation ſur la ſcène ; on en ſent peu au fond de ſon ame.

Vous avez donc pu remarquer que la moitié de cette Pièce eſt inutile à l'action, qui ne commence que vers la fin du troiſième Acte ; que par conſéquent l'intérêt eſt nul juſqu'à ce moment, & qu'il n'eſt ni aſſez balancé, ni aſſez ſoutenu dans le reſte, pour produire une ſenſation auſſi profonde que celle de Cinna, dont le mouvement commence dès la première ſcène, & va toujours en croiſſant juſqu'à la dernière. Il réſulte de tout ceci, que ce qu'on appelle de l'*action*, ne ſignifie rien, & ne convient à l'action tragique qu'en concourant à ſon progrès ; qu'il ne ſuffit pas qu'il y ait du mouvement ſur le théatre & dans la marche des Acteurs ; mais qu'il doit y en avoir dans la marche de l'action, dans l'ame des Perſonnages, & conſéquemment dans celle du Spectateur. Qu'arrive-t-il de ces Pièces à fracas & à grands effets ? Elles étonnent, fatiguent les yeux, ſans en tirer une ſeule larme. Sémiramis, dont la repréſentation

enivre les regards de la multitude, n'a jamais touché une ame ſenſible, quoique l'Auteur ait voulu y raſſembler tous les moyens d'émouvoir : mais une foule de moyens employés contre toute raiſon, s'embarraſſent, ſe détruiſent l'un par l'autre, & ne vont point au cœur; tandis qu'un ſeul moyen bien ménagé, ſe déploie aiſément, & produit, par une gradation naturelle, un effet toujours ſûr, qui eſt d'attacher continuellement, d'émouvoir ſans diſtraction, de s'inſinuer dans tous les replis du cœur, d'en toucher toutes les cordes ſenſibles, & d'y fouiller toutes les ſources d'où peuvent couler les larmes.

CHAPITRE VI.

Du Spectacle, ou de l'Appareil théatral.

C'EST dans l'enfance de l'Art, ou lorſqu'il dégénère, que les Poëtes, privés du talent d'émouvoir & d'intéreſſer par la peinture des caractères & des grandes paſſions, cherchent du moins à ſéduire la multitude, par le faſte impoſant des décorations, le jeu frivole de la pantomime, & toute cette pompe extérieure qu'on nomme aujourd'hui *ſpectacle*, & que les Italiens appellent plus juſtement *la furberia della ſcena.*

Horace s'eſt moqué plaiſamment de la ſottiſe & de l'ignorance des Romains ſans goût, qui s'aviſoient, au milieu d'une Pièce, de demander des ours & des Gladiateurs; car c'eſt-là, dit-il, le charme de la canaille, quoique ceux qu'on appelle aujourd'hui honnêtes gens, ſoient à peu près dans le même cas. On préfère aux plaiſirs de l'eſprit, de vains ſpectacles qui n'amuſent que les yeux.

On fait paſſer en revue les eſcadrons, les bataillons ; on traîne les Rois vaincus, les mains liées derrière le dos ; les chariots, les litières, des vaiſſeaux même ſe hâtent de paſſer, & l'on montre en ivoire l'image captive de Corinthe. Que Démocrite riroit ! ajoute le Poëte. Ce peuple ſeroit pour lui un ſpectacle plus amuſant que le ſpectacle même. Il ne manqueroit pas de ſe dire, qu'un Poëte qui travaille pour de tels Spectateurs, eſt un ruſtre qui conte des hiſtoires à ſon âne ſourd : car y a-t-il des voix aſſez fortes pour ſe faire entendre dans nos ſpectacles ? C'eſt une forêt agitée par les vents, c'eſt une mer qui mugit. Paroît-il une décoration nouvelle, ou un habit riche & d'un goût nouveau ? on bat des mains. Qu'a dit cet Acteur ? Rien. Pourquoi donc ces applaudiſſemens ? c'eſt qu'il a une robe de pourpre violette.

Dans tous les ſiècles, les Auteurs Dramatiques qui ont voulu plaire à une populace ignorante, n'ont eu beſoin que de ce mérite facile, ſi bien ridiculiſé par Horace. Des cavalcades, des combats, des marches triom-

phales, de magnifiques cérémonies ſont le plus bel ornement du Théatre Eſpagnol & des Opéra Italiens. Des enterremens repréſentés avec la régularité la plus ſcrupuleuſe, des échafauds, des gibets, des exécutions patibulaires, & autres imitations de la belle Nature de *Tiburn*, ſont un grand charme pour les Anglois, & toujours ſûr d'attirer la foule à leurs caricatures bouffonnes & tragiques.

Le ſage Adiſſon n'a pas épargné les railleries à ces puérilités lugubres du Théatre Anglois. » Si le Poëte, dit cet excellent Cri» tique, a deſſein de nous effrayer, il fait » gronder le tonnerre, & lorſqu'il veut nous » rendre mélancoliques, le théatre eſt obſ» curci. J'ai vu, dans pluſieurs de nos Tra» gédies, introduire une cloche avec un effet » ſi merveilleux, que toute l'aſſemblée étoit » en alarmes pendant qu'elle ſonnoit. Mais » il n'y a rien qui cauſe tant de plaiſir & » de frayeur à notre Parterre, que l'appari» tion d'un eſprit, ſur-tout s'il eſt couvert » d'une chemiſe enſanglantée. Un ſpectre » qui n'a fait que traverſer le théatre, ou

» ſortir d'une fente ; & qui s'évanouit tout » d'un coup ſans dire un ſeul mot, a bien » des fois ſauvé l'honneur d'une Pièce. Ce » n'eſt pas tout : pour relever l'éclat des » Héros, de même que la dignité des Rois » & des Reines, on s'aviſe de les accompa- » gner de hallebardes & de haches d'armes. » Deux ou trois hommes employés à chan- » ger les décorations, avec deux moucheurs » de chandelles, font un corps-de-garde » complet ſur notre théatre ; & ſi l'on y » joint quelques crocheteurs habillés de rouge, » ils peuvent repréſenter plus de douze lé- » gions. J'ai vu quelquefois ſur la ſcène deux » armées rangées en bataille, lorſque le » Poëte a voulu faire honneur à ſes Géné- » raux. Cependant il eſt impoſſible que vingt » hommes offrent à l'eſprit l'idée de pluſieurs » milliers, ou de s'imaginer que deux ou » trois cent mille ſoldats ſe battent dans un » eſpace de trente ou quarante verges en » quarré. Il vaut mieux raconter, que repré- » ſenter des actions de cette nature «.

Adiſſon finit par ſouhaiter que ſes compatriotes ſuivent, à cet égard, l'uſage du

Théatre François, d'où l'on avoit banni tout ce ſpectacle ridicule : mais lorſqu'Adiſſon parloit ainſi, il voyoit notre Théatre dans cet état de dignité raiſonnable & de grandeur réelle où l'avoit élevé le génie de Corneille & de Racine ; il ne prévoyoit pas que leurs ſucceſſeurs, ne pouvant ſoutenir cette majeſté ſimple, ennemie d'ornemens faux & étrangers, iroient s'affubler de toutes les guipures du Théatre Anglois, tranſporteroient ſur le nôtre tout cet attirail faſtueux & bruyant des Charlatans Dramatiques, & que nous ferions une gloire à nos Poëtes d'avoir tranſplanté chez nous ce goût barbare & groſſier, qui faiſoit à ſes yeux la honte de ſa Nation.

Il faut rendre à Crébillon cette juſtice, qu'il n'eut jamais recours à une ſi miſérable reſſource ; il eut ſouvent les défauts d'un génie robuſte qui fait un mauvais uſage de ſes forces, parce qu'il n'a pas bien appris l'art de s'en ſervir ; mais il ne s'abaiſſa jamais à cette fourberie de la ſcène, qui eſt toujours une marque de foibleſſe & d'impuiſſance. Voltaire, qui n'a négligé aucune des

charlataneries d'Auteur, capables d'impoſer au vulgaire, a prodigué le ſpectacle dans ſes Tragédies, à meſure qu'il ſe méfioit de ſes forces. Ses premières Pièces en ſont beaucoup moins chargées que les autres, qui, depuis Sémiramis, ſont preſque toutes des Pièces à décorations. Voltaire ayant ouvert un chemin ſi facile, les imitateurs s'y ſont jetés en foule; & comme il ſuffiſoit de manquer d'un véritable talent, pour enchérir ſur lui dans cette partie mécanique de l'Art du Théatre, il y fut bientôt ſurpaſſé par les plus méchans Poëtes.

Celui-ci, las de faire voir des batailles rangées en raſe campagne ſur des treteaux, imagina d'y repréſenter un combat dans les défilés des montagnes, & ſur les rochers de la Suiſſe; un des Héros recevoit un coup de flèche, & on le voyoit rouler du haut d'une roche eſcarpée, au fond d'un précipice, avec beaucoup de grace & de dextérité, de peur de ſe meurtrir dans ſa chute, qui ſeroit devenue vraiment tragique.

Celui-là faiſoit aborder un grand vaiſſeau ſur le théatre, non pas pour repréſenter un

combat naval, genre de ſpectacle qu'on n'a pas encore eu le génie d'imaginer, & qui pourroit produire un grand effet, mais pour faire embarquer ſon Héros, dont il étoit embarraſſé, & à qui les Spectateurs ſouhaitoient un bon voyage. Le vaiſſeau voguant auſſi-tôt à pleines voiles, emportoit à Carthage le dénouement de la Tragédie.

J'en ai vu un autre qui, dès la première ſcène, nous montroit une Princeſſe au haut d'une tour, déplorant ſes malheurs & ſa captivité; & dans le même inſtant, arrivoit un preux Chevalier armé de toutes pièces, qui enfonçoit la porte de la tour, & mettoit la belle priſonnière en liberté. Quelquefois une voûte enfumée, ou tendue en noir, une lampe mourante à côté d'un tombeau, une Princeſſe en deuil aſſiſe auprès de ſon ſépulcre, & tenant une coupe pleine de poiſon, ont fait une profonde impreſſion ſur les yeux du Public, & ont relevé une Pièce chancelante. Les ſuccès les plus prodigieux ont été pour les Auteurs qui ont eu le talent de réunir beaucoup de ces grands effets dans une ſeule Pièce; & pour en venir

à

à bout ; le plus court eſt de coudre enſemble deux ou trois ſujets de Tragédie. Nos Spectateurs n'accourent en foule qu'aux Pièces où il y a beaucoup à voir & peu à retenir ; il leur faut des décorations nouvelles & ſingulières. Plus il y aura de changemens de ſcènes & de décorations, plus ils applaudiront. Des vêtemens étrangers, fuſſent-ils aſſez bizarres pour égayer une maſcarade, ne manqueront pas de leur plaire ; mais ils ne ſortiront bien ſatisfaits, qu'après avoir vu une poignée de valets habillés en ſoldats, qui ſe battent en riant ſur le théatre, avec des eſpadons de fer blanc ; une marche militaire, accompagnée du bruit des tambours & des trompettes ; une aſſemblée des Etats Généraux ; l'apparition d'un ſpectre en perruque noire ; un bûcher allumé dans lequel une femme ſe va précipiter, & l'échafaud préparé pour une autre ; une mère qui entre dans un tombeau, & qui en ſort toute ſanglante, maſſacrée par ſon fils ; un Tyran mal-adroit, auquel on eſcamote le poignard qu'il tient ſur la gorge de ſon ennemi, & qui ſe laiſſe tuer quand il faut que la Pièce finiſſe. Si à tout ce fracas

ſanguinaire, il ſe joint quelques tremblemens de terre, des éclairs & de grands coups de tonnerre, les applaudiſſemens ne finiront plus, & l'on criera miracle juſque dans la rue.

Telle eſt une partie des richeſſes dramatiques qu'on nous a fait venir d'Angleterre ; voilà dans quels excès de folie ſe ſont précipités nos Dramaturges. La Comédie a eu ſa bonne part dans cette ſublime innovation. La boutique d'un Menuiſier, repréſentée au naturel, a enlevé l'admiration des Maîtres de l'Art. Une cavalcade de Comédiens & de Danſeurs enchâſſés avec des chevaux de carton, de manière que l'homme & la bête ne faiſoient qu'un, a long-temps attiré un grand concours au théatre François. Un Auteur n'a plus oſé riſquer une Comédie, ou un Drame, ſans conſulter le Peintre ou l'Architecte, pour l'exécution d'un ſallon magnifique & d'un nouveau goût, qui prévient d'abord le Public en faveur de la Pièce. Il eſt arrivé que le Décorateur eſt devenu l'homme le plus important pour la réuſſite d'un Ouvrage Dramatique ; auſſi ne peut-il ſe faire payer trop cher ; & les Auteurs

obligés de ſubvenir aux frais qu'exigent ces belles inventions, ſe ſont ruinés ſouvent pour obtenir quelque ſuccès.

Tout ce que nous venons de dire ne tombe que ſur un abus ridicule, & non ſur l'uſage raiſonnable qu'on peut faire du *ſpectacle*, quand il entre naturellement dans le ſujet d'une Tragédie, qu'il eſt une ſuite néceſſaire de l'action, qu'il contribue enfin à augmenter la terreur d'une ſituation & l'éclat d'un dénouement. C'eſt ainſi que les Anciens s'en ſervoient, non pour ſatisfaire à la vaine curioſité du peuple, mais pour jeter plus de mouvement & de pathétique ſur la ſcène; lorſqu'une action déjà grande par elle-même, devenoit encore par-là plus impoſante & plus vive. Rien de plus ſuperbe que l'ouverture de l'*Œdipe* de Sophocle. Elle préſente aux yeux une place, un palais, un autel à la porte du palais d'Œdipe, des enfans & des vieillards proſternés; on apperçoit même tout un peuple qui paroît au loin environner les deux temples de Pallas & l'autel d'Apollon. C'eſt dans ce moment qu'Œdipe vient conſoler ſes ſujets, & chercher avec le Grand-

Prêtre les moyens d'appaiſer les Dieux. Remarquez que cette expoſition, le chef-d'œuvre de tous les Théatres, ne pouvoit ſe faire autrement, ſans être froide; que la Pièce devoit néceſſairement s'ouvrir de cette manière, puiſqu'il s'y agit du ſalut d'un peuple entier, & que l'action de cette Pièce eſt une ſuite naturelle & indiſpenſable de l'intérêt qu'Œdipe prend au malheur de ſon peuple.

Le dénouement de l'*Electre* du même Poëte, préſente auſſi un ſpectacle qui donne une force terrible à cette cataſtrophe. Oreſte, comme on ſait, s'eſt introduit dans le palais d'Egiſte, pour demander lui-même le prix deſtiné à l'aſſaſſin d'Oreſte. Tandis que Clitemneſtre envoie chercher ſon époux, qui eſt peu éloigné du lieu de la ſcène, cette Reine adultère & parricide eſt immolée aux manes d'Agamemnon, ſelon les ordres de l'Oracle de Delphes. Après cette première vengeance, Oreſte rejoint ſa ſœur ſur la ſcène, & rentre preſque auſſi-tôt dans le veſtibule du palais, parce qu'il apperçoit Egiſte. Celui-ci, attiré par la nouvelle de la mort d'Oreſte,

demande à Electre où ſont les étrangers qui l'ont apportée. Avant que d'entrer dans le palais, il en fait ouvrir les portes, pour montrer le cadavre d'Oreſte à tout le peuple, encore peu ſoumis à la tyrannie. Les portes s'ouvrent; on voit dans l'enfoncement un cadavre voilé. Oreſte, Pylade & le Gouverneur paroiſſent. Egiſte, plein de joie à la vue de ce cadavre, veut s'en raſſaſier en levant le voile, & ordonne en même temps qu'on faſſe venir Clitemneſtre. *Ne la cherchez point ailleurs; la voici*, lui dit Oreſte, au moment qu'Egiſte lève le voile, & qu'il apperçoit le cadavre de ſon épouſe. Cette ſituation fait frémir, & termine la Pièce de la manière la plus tragique.

C'eſt ainſi que le ſpectacle n'eſt pas un vain rempliſſage, & qu'il ajoute à la terreur & au pathétique dont il eſt la ſource. Si Corneille, au cinquième Acte de Rodogune, a étalé un ſpectacle ſi impoſant, c'eſt que la ſituation l'exigeoit; c'eſt qu'il vouloit peindre, dans cette ſituation admirable, ſes deux principaux Perſonnages ſous l'aſpect le plus énergique. D'un côté, c'eſt Antiochus qui,

ſur le point d'épouſer Rodogune & de ſe réconcilier avec ſa mère, apprend que ſon frère, mais un frère chéri, vient d'être aſſaſſiné, & qui ſe voit dans l'affreuſe néceſſité d'accuſer de ce meurtre ou ſa mère ou ſon amante. Quelle perplexité cruelle ! Quel orage de ſentimens douloureux & de paſſions contraires ! D'un autre côté, c'eſt une mère ambitieuſe & barbare, qui jouit de la moitié de ſon crime, & qui feint une réconciliation ſolennelle, pour empoiſonner ſon ſecond fils dans la coupe qu'elle lui préſente : mais juſtement ſuſpecte, & preſſée vivement par Rodogune, qui conjure Antiochus de ne point approcher ſes lèvres de la coupe, avant d'en faire un eſſai, Cléopatre furieuſe ſaiſit cette coupe, & boit la première, dans l'eſpérance que ſon fils & ſon ennemie, raſſurés par ſon exemple, s'empoiſonneront & mourront avec elle. Peut-on offrir un tableau plus neuf, plus riche en contraſtes, plus frappant par la force des caractères, plus animé par le mouvement & le choc des paſſions ?

Dans Athalie, la pompe du ſpectacle n'eſt point un artifice théatral ; une brillante &

vaine décoration ; ce n'eſt pas même un ornement acceſſoire ; c'eſt une partie néceſſaire, ſans laquelle la Pièce ne peut exiſter. L'appartement du Grand-Prêtre, dans le temple de Jéruſalem, étant le lieu de la ſcène, c'étoit là que, par un coup de Maître, il falloit faire venir Athalie ; c'étoit là que toute l'action devoit ſe paſſer. De là ces troupes de Prêtres & de Lévites, ce chœur de jeunes filles qui rempliſſent le théatre, & qui jettent un mouvement continuel dans cette Tragédie parfaitement conforme aux Tragédies Grecques. Le couronnement de Joas devant les Lévites, qui jurent tous, ſur le Livre ſaint, d'être fidèles à leur jeune Roi, *de vivre, de combattre & de mourir pour lui*, ne pouvoit pas ſe faire ailleurs ; & cette ſcène, plus admirable par la ſituation & par la ſublimité des ſentimens, que par l'appareil théatral, eſt non ſeulement naturelle, mais indiſpenſable. Il en eſt de même du dénouement, qui ne pouvoit pas être autrement qu'en action & en ſpectacle : car Athalie, attirée dans le piége par avarice, par crainte ou par curioſité, & venant dans le temple

pour ſe ſaiſir de l'enfant & des tréſors qu'on lui avoit promis ; c'étoit là qu'elle devoit reconnoître Joas, que ce jeune Roi devoit lui être préſenté ſur ſon trône, dans tout l'appareil de la majeſté royale, & accompagné de Lévites armés pour ſa défenſe. Il y a plus : quand même Racine auroit voulu mettre ce dénouement en récit, il ne le pouvoit pas. Suppoſez, en effet, que l'action ſe paſſât derrière la ſcène, dans une autre partie du temple, il ſeroit contre la Nature & la vraiſemblance, que tous les Perſonnages intéreſſés au ſort de Joas ne fuſſent pas préſens à l'action ; & par conſéquent il ne reſteroit perſonne ſur la ſcène à qui l'on pût faire le récit de cette cataſtrophe ſi pompeuſe, ſi naturelle & ſi tragique.

Vous voyez donc que Racine & Corneille ont regardé le *ſpectacle* comme devant être un moyen néceſſaire au pathétique, aux grands effets de la Tragédie, & non comme un appareil frivole, un ſimple objet de curioſité. Ainſi Racine auroit condamné la miſérable pantomime que les Comédiens exécutent aujourd'hui pour l'ouverture de ſon

Iphigénie. Ils ont cru qu'il étoit bien intéreſſant de montrer Agamemnon écrivant ſa lettre, la pliant, la cachetant ſans dire un ſeul mot, & venant, après un demi-quart d'heure d'un jeu muet, réveiller Arcas pour commencer la Pièce. Cette pantomime imaginée par Rotrou, eſt plus du genre de la Comédie, que de la dignité tragique. Un Acteur habile, chargé du rôle d'Agamemnon, auroit ſenti combien il eſt difficile d'exprimer, par un jeu muet, toute la douleur de ce père; douleur qui eſt ſi bien rendue par cette peinture d'Euripide : » Cependant que faites-vous? Rongé d'inquiétude, » vous paſſez la nuit à la lueur d'une foible » lumière, tantôt à tracer une lettre, tantôt » à effacer ce que vous avez écrit; vous la » fermez, vous la rouvrez, vous la jetez de » dépit, & vous verſez un torrent de larmes. Voici, voici encore cette fatale lettre » entre vos mains «. Ce petit récit eſt mille fois plus touchant que toutes les grimaces pantomimes d'un Acteur qui eſt dans une ſituation violente, où il n'eſt pas naturel qu'il garde le ſilence. C'eſt-là préciſément

le cas où de petites circonſtances ſont meilleures à décrire qu'à repréſenter. Les Comédiens devroient avoir plus de reſpect pour des Ouvrages qu'il n'eſt pas en leur pouvoir d'embellir. Trop heureux s'ils ne les défiguroient pas !

Leur tentative pour mettre en ſpectacle le dénouement de cette même Iphigénie, n'étoit pas mieux imaginée, & n'a pas été heureuſe. Comment a-t-on pu croire que Racine ne ſe fût pas aviſé d'une idée auſſi ſimple, s'il en avoit cru l'exécution praticable ſur la ſcène ? On auroit dû voir ce qu'il avoit aiſément apperçu lui-même; que cette action du ſacrifice étoit trop confuſe, pour l'expoſer aux yeux des Spectateurs; que Clitemneſtre, Agamemnon, Achille, Iphigénie, Eriphile ſe trouvent tous enſemble dans une ſituation trop violente, pour que leurs mouvemens différens, qui doivent ſe choquer rapidement, puiſſent ſe développer d'une manière naturelle. Dans un pareil moment, on ne peut entendre que des cris confus; & Racine connoiſſoit trop bien ſon Art, pour ne pas écarter du théatre une

action qu'il lui étoit plus facile d'embellir dans un récit. Voilà une de ces circonſtances où il eſt impoſſible à la Poéſie Dramatique d'imiter la Nature, autrement que d'une manière indirecte, c'eſt-à-dire, par la narration; & ce n'eſt pas là le cas de dire:

Les yeux, en la voyant, ſaiſiroient mieux la choſe.

car la choſe même miſe ſous les yeux, a trop d'embarras & de confuſion, pour être bien ſaiſie. Une partie eſſentielle de l'Art Dramatique, eſt donc de ſavoir ce qu'il convient de mettre en récit ou en ſpectacle. Une action merveilleuſe, ou bien dont les circonſtances ſont trop rapides & trop accumulées pour être ſaiſie par les yeux, doit être expoſée en récit. Le récit de Théramène, ſi beau, ſi riche, ſi pathétique, pourroit-il être mis en action ſur le théatre? Tout ce qui doit frapper & captiver l'imagination pour aller au cœur, demande la narration; car les yeux ſont les ennemis ſévères de l'imagination. Mais tout ce qui parle directement au cœur, toute action dans laquelle les caractères & la paſſion peuvent ſe développer ſans confuſion &

ſans obſcurité, doit être expoſée ſur la ſcène. La peinture de la paſſion & de l'égarement de Phédre, au premier Acte, perdroit tout ſon prix, ſi elle étoit miſe en récit.

Voltaire n'a pas toujours connu cette règle, fondée ſur la connoiſſance de la Nature & de l'eſprit humain. L'envie d'éblouir les yeux par le preſtige du ſpectacle, lui a fait haſarder le dénouement de Mahomet, qui eſt puéril, incroyable & abſurde, mis en action. Peut-être qu'un récit bien fait eût ſauvé l'abſurdité merveilleuſe de ce faux miracle, qui ne peut exiſter ſur le théatre qu'en ſuppoſant Mahomet inſenſé, & tous les autres Perſonnages imbécilles. D'autre part, Voltaire n'a fait qu'ébaucher une foule de ſcènes, où la paſſion peinte dans toute ſon énergie & dans tous ſes développemens, auroit préſenté un ſpectacle mille fois plus touchant & plus beau que tout l'appareil de ſes décorations & l'éclat de ſes ſituations pantomimes.

CHAPITRE VII.

Du Pathétique de ſituation.

SI je diſtingue cette eſpèce de pathétique de celle qui réſulte de la peinture des caractères & des paſſions, leſquelles ne ſe trouvent jamais ſéparées dans les grands Poëtes, c'eſt que d'autres Ecrivains ne les ont pas toujours réunies, & qu'ils ont ſouvent employé des ſituations, dont la pantomime d'un bon Acteur fera toujours le ſuccès, ſans qu'on faſſe attention aux diſcours du Perſonnage. Tel eſt le moment où Ninias & Sémiramis ſortent du tombeau; tel eſt celui où Zopire, percé de coups, ſe traîne vers Palmire & Séide. Je ne nie pas qu'il n'y ait un certain mérite à imaginer ces ſortes de ſituations, où le jeu d'un Acteur habile peut produire lui ſeul une forte ſenſation; mais il n'eſt pas moins vrai que ni Sophocle, ni Euripide, ni Corneille, ni Racine n'ont jamais ambitionné le titre de Poëtes pantomimes.

Il n'eſt pas très-difficile d'imaginer des ſitua-

tions, d'après celles qu'on trouve dans l'Hiſtoire, dans les Romans, & dans les différens Théatres; il l'eſt encore moins d'en placer deux ou trois dans une Tragédie, quand on ſe permet toutes les invraiſemblances, tous les défauts de conduite, toutes les abſurdités néceſſaires pour les amener à l'endroit où l'on a prévu qu'elles feroient le plus d'effet. Voltaire avoit bien ſenti, par exemple, qu'un amant jaloux & furieux, poignardant ſa maîtreſſe, parce qu'il la croit parjure & infidelle, & ſe poignardant lui-même, quand il la reconnoît innocente, devoit bouleverſer & déchirer l'ame par tous les traits de la pitié & de la terreur. En effet, le dénouement de Zaïre, imité de celui d'*Othello* dans Shakeſpear, eſt un des plus tragiques qui ſoient au théatre. Mais tous les moyens abſurdes qui préparent cette cataſtrophe, & qui ſe renouvellent de ſcène en ſcène, affoibliſſent l'impreſſion qu'elle devroit produire. L'émotion eſt nulle pour ceux qui s'apperçoivent que la ſituation ne ſauroit exiſter dans l'ordre même des poſſibles. Pour ceux qui n'y regardent pas de ſi près, l'émotion eſt encore

bien diminuée par ces embarras & ces impoſſibilités, qu'ils ne ſe donnent pas la peine de démêler, mais qui font toujours leur effet ſans qu'ils le ſachent : car ſi la Nature frappe & ſaiſit les eſprits les plus groſſiers, quoiqu'ils ne puiſſent pas en expliquer la raiſon ; ce qui n'eſt ni vrai, ni naturel, contrarie intérieurement leur plaiſir, quoiqu'ils manquent de goût & de ſagacité pour découvrir en quoi l'on a bleſſé la Nature & la vérité. De plus, l'embarras du plan ſe communique à l'eſprit du Poëte, & brouille ſon imagination ; l'émotion qu'il reſſent eſt confuſe, & il ne fera point paſſer dans ſa Poéſie la force d'un ſentiment qu'il aura foiblement entrevu ; il ne peindra point avec les couleurs vraies de la Nature, ce qu'il ſent en lui-même être peu conforme à la Nature ; & s'il ne le ſent pas, il le peindra bien moins encore.

Le vrai talent du Poëte Dramatique n'eſt donc pas de trouver des ſituations, mais de les rendre raiſonnables & naturelles. Celui qui penſe autrement, celui qui cherche toujours des coups de théatre, ſans trop s'embar-

raſſer ſi la raiſon les approuve, doit néceſſairement, ou manquer de génie & de bon ſens, ou bien avoir un profond mépris pour ſes Auditeurs.

Voltaire a critiqué, dans Racine, les petits moyens que Mithridate & Néron emploient, l'un avec Monime, & l'autre avec Junie; mais ces moyens, tout petits qu'ils ſont, produiſent une aſſez grande ſenſation, parce qu'ils ſont vrais, & pris dans le cœur humain. On ſent que le jaloux & artificieux Mithridate a pu deſcendre à cette ruſe, pour découvrir le penchant de Monime; & que Néron a pu ſe donner le plaiſir d'affliger ſon rival, en le voyant *douter du cœur de ſon amante*, quoiqu'en même temps il ait navré le cœur de celle qu'il aime, lui qui diſoit, dans la joie de ſon amour féroce : *J'aimois juſqu'à ſes pleurs que je faiſois couler.*

Un homme de génie eſt bien plus ſûr de donner une émotion vraie & profonde, en ſe ſervant d'un moyen commun, mais naturel, qu'en recourant aux moyens extraordinaires & romaneſques. Que de ſituations pathétiques dans le Cid! Quel en eſt le reſſort? Une

Une insulte que Don Gormas fait à Don Diègue. Rien de plus simple & de plus naïf; mais comme toute la suite en est vraie & touchante ! Y a-t-il une Pièce où toutes les sources du pathétique se trouvent rassemblées comme dans Andromaque ? De quoi s'agit-il cependant ? De savoir si Andromaque voudra épouser Pirrhus, pour sauver son fils. De là naissent tous ces orages de passions opposées ; qui agitent Oreste, Hermione, Pirrhus, & dont le choc continuel ébranle notre cœur par de si vives émotions.

Avant de mettre en œuvre une situation tragique, Corneille & Racine examinoient toujours si elle étoit vraie, & si elle tenoit à des ressorts naturels. Ainsi ils auroient rejeté une des situations les plus pathétiques que Voltaire ait trouvées dans les Romans, & qu'il ait mises au théatre ; celle d'Adélaïde du Guesclin, au cinquième Acte.

Vendôme, amoureux d'Adélaïde, & rival de son frère qui lui est préféré, ne consent à le laisser vivre, qu'à la seule condition qu'elle se rendra à son amour & lui donnera sa main. Adélaïde ne se rend point ;

Vendôme veut faire tuer ſon frère, & charge Couci de ce crime. Couci refuſe d'abord, & enſuite accepte l'horrible commiſſion. Après l'ordre donné, Vendôme a des remords; & lorſqu'il eſt prêt à révoquer cet ordre parricide, il entend le coup de canon qui eſt le ſignal dont on eſt convenu pour lui annoncer la mort de ſon frère. Tandis qu'il eſt accablé de ſon déſeſpoir, Adélaïde vient, réſolue enfin d'épouſer Vendôme pour conſerver les jours de celui qu'elle aimoit. Vendôme, déchiré par ſes remords, & par les diſcours d'Adélaïde, qui enfoncent encore le poignard dans ſa bleſſure, déteſte plus que jamais l'atrocité de ſon crime, & déclare avec horreur qu'il a fait aſſaſſiner ſon frère par Couci. Adélaïde ſe livre à la plus grande douleur, & veut ſe percer le ſein pour rejoindre ſon Amant. Vendôme en veut faire autant. Aſſurément cette ſituation ſeroit le comble du pathétique, ſi elle avoit la moindre apparence de vérité.

Mais comment Vendôme a-t-il pu s'adreſſer au vertueux Couci pour l'exécution d'un parricide; & comment a-t-il pu croire que

Couci acceptoit cet abominable emploi, autrement que pour ſauver la vie à ce malheureux frère ? L'amour peut aveugler ſur le compte d'une maîtreſſe ; mais cet aveuglement ne peut pas s'étendre ſur un ami qu'on ſait être généreux, brave, rempli d'honneur, ni changer tout-à-coup l'idée qu'on avoit de ſa vertu. Ainſi la ſituation de Vendôme eſt fauſſe & romaneſque. Celle d'Adélaïde ne l'eſt pas moins. Doit-elle imaginer un ſeul inſtant, que le brave Couci, dont elle connoît tous les ſentimens d'honneur, ait pu aſſaſſiner le frère de ſon ami ? Elle doit, au contraire, ſe raſſurer & ſe livrer à la joie, quand elle apprend que les jours de ſon Amant ſont en de ſi bonnes mains. Cette ſituation répugne donc à la Nature, au bon ſens, & par conſéquent au pathétique. Le Spectateur ne ſauroit être ému, puiſqu'il ne peut craindre que le vertueux Couci ſoit capable de commettre ce crime ; il ne le croit pas un ſeul moment ; & ſûr en lui-même que Couci n'en a rien fait, il voit d'un œil ſec & tranquille les douleurs d'Adélaïde & de Vendôme, & ne conçoit pas comment ces Perſonnages ſont

aſſez dépourvus de ſens commun, pour ſoupçonner le plus généreux des hommes du plus noir aſſaſſinat.

Dans ſes Commentaires ſur Corneille, Voltaire fait une critique ſanglante de *Nicomède* & d'*Othon*, & déſireroit à ces Pièces une intrigue plus forte & plus pathétique. Othon & Nicomède ne ſont pas, il eſt vrai, des Tragédies auſſi touchantes que le Cid & Polyeucte, ni auſſi fortes que Cinna & Rodogune. C'eſt une autre eſpèce de Tragédie, qui, ſans faire autant d'impreſſion au ſpectacle, eſt peut-être plus utile pour la Nation. Les Grecs mettoient ſur leur théatre des ſujets de leur Hiſtoire; & il y a quelques Pièces, comme *les Perſes*, qui ſont dans le genre politique. Quant à nous, il nous eſt très-difficile, pour ne pas dire impoſſible, de traiter des ſujets nationaux dans le genre dramatique; & cela par des raiſons qu'il eſt aiſé de ſe repréſenter, mais qu'il eſt au moins inutile de dire dans une Monarchie. Or, il eſt tout naturel de prendre dans l'Antiquité des ſujets qui ſe rapprochent de nos mœurs & de notre manière d'être. Je crois qu'Othon,

Nicomède, ſont des Drames plus faits pour nous, que Cinna & les Horaces : peut-être même viendra-t-il un temps où nous ſerons tout-à-fait inſenſibles à ces grands traits des Romains, qui nous paroiſſent déjà d'une nature trop relevée. Les ſentimens ſublimes ſeront bientôt regardés comme chimériques; au lieu qu'on ſe reconnoîtra davantage, nous retrouverons des mœurs & des ſentimens mieux aſſortis aux nôtres, dans les Pièces de Nicomède & d'Othon. Je ne ſuis donc pas ſurpris que la première de ces Pièces ait été repriſe de nos jours, avec plus de ſuccès que jamais; & je ſuis perſuadé qu'avec de légers changemens, Othon auroit preſque une égale réuſſite. Que Corneille, en compoſant ces deux Ouvrages, ait eu les vûes que je viens d'expoſer, je n'oſerois l'aſſurer; mais comme ſon génie inventeur le portoit à imaginer toujours quelque choſe de neuf, il ne vouloit jamais traiter un ſujet qui reſſemblât à ceux qu'il avoit exécutés, bien différent de ces Auteurs qui reproduiſent toujours les mêmes ſujets ſous différens noms. Les paſſions, qui entrent dans le genre pathétique,

il les avoit épuiſées dans ſes premières Pièces ; il ne pouvoit pas aller plus loin, ni peindre mieux l'amour, la vengeance, la fureur, l'ambition & la grandeur d'ame ; il ne vouloit pas déchoir en ce genre ; il ſe rejeta donc ſur le genre politique, dont les beautés moins frappantes pour la multitude, n'en ſont pas moins précieuſes aux eſprits ſenſés, aux hommes ſages qui font moins d'uſage de leurs paſſions que de leur raiſon. Enfin l'âge même de Corneille l'y invitoit. Dans la jeuneſſe, on peint mieux les paſſions ; dans un âge plus mûr, on peint mieux les mœurs. Homère fit l'Odyſſée après l'Iliade ; Corneille a fait Nicomède après Cinna : mais il falloit le génie de Corneille, pour réuſſir en un genre d'autant plus difficile, qu'il n'a aucune reſſource pour ſéduire, qu'il ne parle point au cœur, & qu'il s'adreſſe à un juge beaucoup plus ſévère, qui eſt l'eſprit. Auſſi le ſeul Corneille, *Britannicus* à part, a-t-il pu traiter ce genre avec quelque ſupériorité, tandis que pluſieurs Auteurs ont eu des ſuccès dans le genre pathétique. Ainſi ces Tragédies, que Voltaire affectoit de condamner,

parce qu'il n'avoit rien pu faire en ce genre qui en approchât, ne prouvent pas moins la grandeur & l'étendue de l'eſprit de Corneille, que ſes autres Pièces ne prouvent la force & l'élévation de ſon génie.

Pour revenir à la critique de Voltaire, Corneille penſoit que l'intrigue d'une Tragédie doit être tirée du fond du ſujet, avoir la même teinte de couleur, ſervir à l'étendre & à le déployer, non à l'obſcurcir & à l'étouffer. Une intrigue, comme celle de Rodogune ou de Polyeucte, auroit-elle pu s'allier avec le caractère de Nicomède ? Ses railleries ſi fières, ſon ironie tranquille auroient-elles pu naître d'un ſujet terrible & touchant ? La diſparate n'eût-elle pas été choquante ? Je conçois bien qu'un Héros, au comble du malheur, peut encore relever la force de ſon caractère par un courage calme & par une fierté ironique. Gatimozin ſur des charbons ardens, peut dire : *Et moi, ſuis-je ſur un lit de roſes ?* Mais de pareils traits trouveront-ils ſouvent à ſe placer dans l'intrigue d'une Tragédie ? Et tandis qu'on ſera vivement ému par des paſſions fortes & des

ſituations touchantes, écoutera-t-on avec plaiſir les railleries, quelque nobles qu'elles ſoient, d'un Perſonnage qui veut jeter du mépris ſur ſes ennemis ? Corneille avoit trop de génie pour imaginer une intrigue qui eût contrarié le caractère de Nicomède : il produit dans cette Pièce l'effet entier qu'il vouloit produire, la plus grande admiration pour ſon Héros; il s'eſt donc ſervi du moyen le plus vrai, puiſque ſon but eſt rempli.

Si Voltaire a manqué ſon caractère de Mahomet, c'eſt qu'il a mis en œuvre un moyen faux pour le développer; & cela pour répandre beaucoup de pathétique ſur ce ſujet, dont il craignoit l'auſtérité. Outre que le nœud de ſon intrigue eſt trop romaneſque & n'a pas une lueur de vraiſemblance, cette même intrigue avilit Mahomet & le rend abſurde : car ce faux Prophète s'annonçant d'abord pour un ambitieux & un politique habile, dont la tête eſt remplie des plus grands projets; & ne trouvant enſuite d'autre reſſource pour *ſéduire tous les eſprits*, que de faire aſſaſſiner un père par ſon fils, ſans ſonger qu'il ne peut retirer de cet attentat

d'autre fruit que d'être abhorré, eſt non ſeulement odieux en pure perte, puiſque ſon propre intérêt combat cette atrocité; il eſt encore petit & mépriſable, parce qu'il ne met aucune grandeur réelle ni apparente dans ſa vengeance, & qu'il va, par les moyens les plus vils & les plus ſcélérats, directement contre ſon but, qui eſt *d'enchaîner les cœurs & de ſéduire les eſprits*. L'objet de cette Tragédie, à juger par les premiers Actes, étoit pourtant de peindre Mahomet d'une manière impoſante, & d'inſpirer pour lui encore plus d'admiration que de haine : car nous ſavons qu'au théatre on ne doit jamais faire mépriſer le Héros principal, lors même qu'on veut le rendre odieux. Ainſi l'Auteur a imaginé une intrigue contraire à l'objet de ſa Tragédie; & le pathétique de la Pièce avilit le caractère du Héros.

Il ne ſuffit donc pas d'inventer des reſſorts attachans; il faut que ces reſſorts ſoient analogues au ſujet. On peut donc, avec des ſituations tragiques, ne pas faire une bonne Tragédie. Si, d'après ce principe, on veut examiner les Pièces de Voltaire, on verra que

dans preſque toutes, le pathétique porte à faux, ſoit parce qu'il eſt amené par des moyens contre nature, comme dans Adélaïde du Gueſclin; ſoit parce qu'il eſt contraire à la vraiſemblance, à la poſſibilité, comme dans Zaïre & Alzire; ſoit parce qu'il eſt ſubordonné à l'attirail du ſpectacle, à la pantomime, comme dans Sémiramis; ſoit enfin parce qu'il répugne à l'objet principal de la Pièce, comme dans Mahomet.

Faites ſubir la même épreuve aux Tragédies de Racine & de Corneille, & vous verrez ſi elles y ſuccomberont. Toutes vous offriront un pathétique proportionné à la force du ſujet, & non pas introduit à toute force dans le ſujet. Vous y verrez les ſituations plus ou moins fortes, plus ou moins terribles, naître de l'action même & du caractère des Perſonnages; jamais l'action ni les caractères ſubordonnés aux ſituations. Le pathétique de Britannicus n'eſt pas celui d'Andromaque; dans Mithridate, il n'eſt pas le même que dans Iphigénie, &c. Chacune de ces Tragédies a ſa couleur propre qui ſort du ſujet. Racine a mieux aimé que Bérénice

fût moins tragique, & ne pas y jeter des ſituations d'une couleur diſparate & différente du fonds de la Pièce. Voltaire, dans ſes remarques ſur Bérénice, blâme Racine de n'avoir pas donné aſſez de force aux plaintes & aux reproches que cette Princeſſe fait à Titus; il auroit voulu qu'elle ſe fût exprimée avec la véhémence de Roxane ou d'Hermione. Il ne voyoit pas que Racine, qui connoiſſoit ſi bien les nuances des caractères & des paſſions, s'il eût donné à une femme remplie de graces, de délicateſſe & de douceur, les ſentimens & le ton d'une femme fière & emportée, auroit forcé ce caractère & manqué ſon ſujet.

Voltaire n'a preſque pas connu cette unité précieuſe qui caractériſe les productions de la Nature, & que les hommes de génie ont toujours imitée avec ſoin dans leurs Ouvrages. Son pathétique romaneſque eſt à peu près au même degré dans toutes ſes Pièces, parce qu'il n'eſt pas inhérent à chacune, & qu'il y eſt attaché par des moyens étrangers au ſujet. Les mêmes ſituations ſe retrouvent dans Ninias qui a tué ſa mère; dans Séide qui a

tué ſon père, quoique les ſujets des deux Tragédies ſoient bien différens. La Tragédie de Luſignan eſt un hors-d'œuvre dans Zaïre. Le dénouement d'Alzire ne tient point au fond du ſujet; il eſt opéré par un changement de caractère dans Guſman; & l'intérêt qu'il faut prendre à la dernière ſcène, pour ce Guſman qu'on a mépriſé pendant toute la Pièce, contrarie les ſentimens, & détruit l'unité du pathétique. Quoique le dénouement de Mithridate ſoit à peu près celui d'Alzire, en ce que Mithridate mourant pardonne à ſon fils & à Monime, & les unit enſemble, comme Guſman unit Alzire & Zamore, après leur avoir pardonné; cependant le caractère de Mithridate n'eſt point contraire à ce dénouement. C'eſt un Prince jaloux, violent, mais magnanime, ſuſceptible de ſentimens généreux, & admiré dans le cours de la Pièce. S'il a réſolu la mort de Monime, c'eſt qu'il la croit d'intelligence avec Xipharès, & qu'il penſe que Xipharès le trahit; mais quand il voit au contraire que ce fils, toujours digne de ſon père, devient ſon vengeur en arrachant la victoire

aux Romains, il change naturellement de deſſein, conſerve les jours de Monime, & la regarde comme le plus digne prix de la valeur de ſon fils. La mort lui fait accomplir la réſolution paſſagère qu'il avoit eue à la fin du quatrième Acte.

Quoi ! ne vaut-il pas mieux, puiſqu'il faut m'en priver,
La céder à ce fils que je veux conſerver ?

Ce dénouement n'a donc rien d'étranger au caractère de Mithridate, & tient parfaitement au reſte de la Pièce ; mais celui d'Alzire ne peut être opéré que par un coup de la grace dans l'odieux & mépriſable Guſman.

Un autre défaut conſidérable, c'eſt que le pathétique n'eſt point fondu par des nuances, ni amené par gradation dans les Tragédies de Voltaire, comme il l'eſt dans celles des grands Maîtres. Vous avez vu de quelle manière il eſt préparé dès la première ſcène de Cinna, & va toujours en croiſſant : vous verrez la même choſe dans les trois premiers Actes des Horaces, dans le Cid, dans Polyeucte, dans Rodogune, dans toutes les Tragédies de Racine. C'eſt ce qu'on peut

appeler *unité de couleur* dans la peinture des paſſions tragiques. Les premières nuances ſe lient & ſe fondent par degrés avec toutes les autres. L'entrée de Phédre annonce ſur quel ton doit être monté le pathétique de la Pièce, & ce ton ſe ſoutient progreſſivement juſqu'au cinquième Acte. Il en eſt de même d'Iphigénie, d'Andromaque, de Bajazet, d'Athalie, & même de Bérénice. Chacune de ces Pièces offre une nuance de pathétique différente, & chaque nuance eſt parfaitement annoncée & graduée, du commencement juſqu'à la fin de chaque Tragédie. Aucune de celles de Voltaire ne vous préſentera cette unité de couleurs, ni ces nuances progreſſives; mais toujours une couleur tranchante & diſparate, & le pathétique de ſes *ſituations* mal annoncé par le ton de ſes premiers Actes, ou démenti par la ſuite. Quel rapport les derniers Actes d'Œdipe ont-ils avec les premiers? Quelle liaiſon de couleurs y a-t-il entre le premier Acte de Brutus & les trois ſuivans? Le premier Acte de Zaïre annonce-t-il en aucune manière l'eſpèce de pathétique qui régnera dans les deux derniers? Dans tout le

cours de la Pièce d'Alzire, peut-on s'attendre au pathétique du dénouement ? Les deux premiers Actes de Mahomet, qui ſont tout en raiſonnement, ne tranchent-ils pas avec les autres, comme le blanc avec le noir ? Et le pathétique du troiſième Acte de Mérope, aſſez bien annoncé par les précédens, ne s'éteint-il pas tout-à-coup vers le milieu du quatrième Acte ?

De là il réſulte que le total d'une Tragédie de ce Poëte ne produit pas, à beaucoup près, une émotion auſſi profonde, auſſi durable qu'une Tragédie de Racine ou de Corneille. L'impreſſion qu'il vous laiſſe n'eſt point une, pleine, continue, comme celle des deux autres ; elle eſt momentanée, interrompue, donnée par ſecouſſes, contrariée par le défaut d'unité & d'enſemble, ſans compter les autres défauts : & par cette raiſon, quoiqu'il expoſe ſur la ſcène des ſituations plus fortes en général que les leurs ; quoiqu'il force les coups de théatre les plus tragiques d'entrer dans ſes Drames ; il ne ſe rend point maître du cœur, il n'attache, ni ne pénètre, ni ne touche, ni n'entraîne au

même degré que Corneille & Raçine : en un mot, il a quelques parties plus théatrales, mais non pas un enſemble auſſi tragique.

Il ne faut point confondre l'effet théatral avec le pathétique : celui-ci réſulte de l'enſemble d'une Tragédie, lorſqu'une paſſion eſt portée au comble par une progreſſion non interrompue. Des ſituations brillantes peuvent faire beaucoup d'effet au théatre ; mais quand elles ne ſont pas fondues dans la peinture d'une paſſion, quand elles ne ſemblent pas jaillir de la paſſion même, elles ne produiſent point le pathétique dont l'effet théatral n'eſt qu'une ébauche. Cet effet ſurprend, parce qu'il eſt inattendu ; il excite la curioſité & les applaudiſſemens ; mais il n'a pas ſu pénétrer peu à peu dans le cœur, le remuer profondément, & en tirer des larmes que le pathétique ſeul peut faire répandre. L'effet théatral eſt le fruit de l'eſprit, un réſultat de combinaiſons ingénieuſes qui peuvent porter le tragique juſqu'où l'eſprit eſt capable de le porter : le pathétique n'eſt accordé qu'au génie, qui le puiſe au ſein de la Nature.

Ce

Ce n'eſt donc point par quelques parties, c'eſt par l'enſemble qu'il faut juger ſi un Poëte eſt plus tragique qu'un autre. Ce que je dis de la Tragédie, on peut l'appliquer à tous les Arts. Sans cela, on ſeroit expoſé à porter mille faux jugemens : on ſe croiroit en droit de préférer à un Peintre ſublime, un Peintre ingénieux, parce que celui-ci auroit donné à quelques-uns de ſes perſonnages des attitudes plus brillantes. A juger par certains détails, on pourroit trouver plus de grandeur à Lucain qu'à Virgile, plus d'énergie à Sénèque qu'à Cicéron. Qui a jamais prétendu que Sophocle & Euripide fuſſent moins pathétiques, par exemple, que Sénèque le Tragique ? Perſonne juſqu'ici, que je ſache, n'a oſé avancer une ſi grande abſurdité. Cependant, ſi l'on vouloit chercher dans le Poëte Latin, on trouveroit des ſituations théatrales plus brillantes & peut-être quelquefois plus belles que celles d'Euripide & de Sophocle. N'eſt-ce pas lui qui a imaginé la déclaration de Phédre à Hyppolite, qui n'étoit point venue à l'eſprit du Poëte Grec, & que Racine a ſi heureuſement embellie ? Mais, pour donner l'exemple d'une

ſituation vraiment pathétique, voyons, dans *la Troade*, la ſcène du troiſième Acte, lorſqu'Andromaque effrayée ſur le ſort de ſon fils que les Grecs ont condamné à la mort, le fait cacher dans le tombeau de ſon père.

» O cher Hector ! dit cette mère éplorée, » gardez le pieux larcin que votre épouſe » vous confie ; recevez auprès de vos cendres » fidelles cet enfant ſi chéri, pour le rendre à » la vie. Entrez, mon fils, entrez dans ce » tombeau. Pourquoi frémir ? Pourquoi dé- » daigner ce triſte aſile ? Vois ce qui reſte de » notre grandeur paſſée, un tombeau, un » enfant, une mère eſclave ! Il faut céder à » tant de maux. Oſe entrer dans le ſanc- » tuaire des manes de mon Hector. Si les » Deſtins nous favoriſent, il ſera ton aſile ; » s'ils veulent ta mort, ce ſera ton ſépulcre «.

Un moment après, Andromaque apperçoit Ulyſſe qui vient, de la part de l'armée, demander Aſtyanax ; & dans la violence de ſa crainte, cette mère prie ſon époux de cacher ſon fils dans les entrailles de la terre. Nous allons rapporter une grande partie de cette ſcène ſi intéreſſante & ſi tragique, en retran-

chant néanmoins tout le ſuperflu ſtérile de l'ampoulé Déclamateur.

ULYSSE.

Miniſtre involontaire du Sort inhumain, je vous conjure, Madame, de ne point m'imputer ce que je vais vous dire; c'eſt la Grèce aſſemblée, ce ſont vingt Rois qui vous parlent par ma bouche. Le fils d'Hector s'oppoſe à leur retour, les Deſtins le demandent. Les Grecs ne croiront jamais leur conquête affermie, ni la paix aſſurée; la crainte les tiendra toujours en défiance & en armes, tant que votre fils pourra relever l'eſpérance & le courage des Phrygiens.

ANDROMAQUE.

Sont-ce-là les oracles de votre Augure Calchas ?

ULYSSE.

Quand l'Augure Calchas ſe tairoit, Hector lui-même, ſes exploits, ſa race redoutable nous diſent aſſez ce qu'il faut craindre. Les enfans des Héros ſont nés pour l'être eux-

mêmes. Une cendre mal éteinte peut rallumer l'incendie. Je conçois vos douleurs ; mais la douleur eſt un juge intéreſſé. Peſez les raiſons des Grecs, & vous leur pardonnerez. Dix étés & dix hivers d'une guerre cruelle ont trop appris à des ſoldats vieillis dans les travaux d'un ſi long ſiége, à redouter Ilion, même ſous ſes débris. Un Hector à venir eſt un objet funeſte pour eux. Délivrez-nous de cette inquiétude qui ſeule arrête encore nos vaiſſeaux au rivage. Je vous demande un fils ; mais c'eſt la cruauté du Sort, & non la mienne. J'euſſe demandé Oreſte, ſi le Sort l'eût ordonné. Supportez un malheur que le Vainqueur lui-même a ſouffert avant vous (1).

ANDROMAQUE.

Plût aux Dieux que mon fils fût entre mes mains ! Duſſé-je voir ces mains meurtries ſous le poids des chaînes, être accablée de traits, environnée de flammes, jamais, non jamais ce cœur maternel ne trahiroit la Nature.

(1) Le ſacrifice d'Iphigénie.

O mon fils ! mon cher fils ! en quel lieu es-tu ? Quel eſt ton deſtin ? Es-tu errant avec les reſtes échappés de Troie ? Les flammes de ta Patrie t'auront-elles dévoré ? Le barbare Vainqueur s'eſt-il fait un jeu de verſer ton ſang ? Es-tu devenu la proie des vautours ?

ULYSSE.

Laiſſez la feinte, Madame ; vous ne tromperez pas Ulyſſe ; il connoît les ruſes des mères, & des Déeſſes même n'ont pu le tromper. Laiſſez, dis-je, ces vains détours. Où eſt votre fils ?

ANDROMAQUE.

Où eſt mon fils ? Barbare ! Où eſt Hector ? où eſt Priam ? où ſont tous les Phrygiens ? Tu n'en demandes qu'un, je les demande tous.

ULYSSE.

N'attendez pas que la violence vous arrache la vérité.

ANDROMAQUE.

Que craindre, quand on peut mourir, quand on le doit, quand on le veut ?

ULYSSE.

La mort qu'on voit de près abat ce grand courage.

ANDROMAQUE.

Si tu veux m'effrayer, menace-moi de vivre. La mort fait tous mes vœux.

ULYSSE.

Je le vois, le cœur d'une mère peut tout braver; mais ce même amour que vous avez pour un fils, les Grecs ne doivent-ils pas l'avoir pour leurs enfans? Et cette guerre qui m'a couté dix ans de périls & de fatigues, faut-il que mon fils Télémaque en ſoit un jour la victime, ſi votre fils reſpire?

ANDROMAQUE.

Eh bien, il faut donner cette joie à Ulyſſe & à tous les Grecs. O ma douleur! ceſſe de te contraindre. Cruels Atrides, jouiſſez de mes larmes; & vous, portez-leur avec plaiſir cette agréable nouvelle: Le fils d'Hector n'eſt plus.

ULYSSE.

Et ſur quelle aſſurance voulez-vous qu'ils me croient ?

ANDROMAQUE.

Puiſſe toute la cruauté du Vainqueur retomber ſur ma tête, ſi mon fils n'eſt privé de la lumière, s'il n'eſt parmi les morts, dans le fond du tombeau !

ULYSSE.

Il ſuffit. Puiſque la race d'Hector eſt éteinte, je vais annoncer aux Grecs une paix heureuſe & ſolide. (*A part*). Ulyſſe, que fais-tu ? Les Grecs te croiront-ils ? Et toi, qui crois-tu ? une mère.... Allons, rappelons notre eſprit, déployons notre induſtrie, nos artifices, tout Ulyſſe en un mot. La vérité ſe fait jour enfin ; ſondons le cœur d'une mère. Elle ſoupire, elle gémit, elle pleure, elle porte çà & là ſes pas incertains, & prête une oreille inquiète à tout ce qu'elle entend ; elle eſt plus craintive qu'affligée. Uſons de notre génie. (*Il revient à Andromaque*). Ma-

dame, l'uſage veut que l'on conſole les autres mères de la perte de leurs enfans; pour vous, je dois vous félicîter. Heureuſe dans votre malheur d'avoir perdu un fils qu'une mort cruelle attendoit! Vous connoiſſez l'unique tour qui reſte de Troie : du ſommet de cette tour, il devoit être précipité.

ANDROMAQUE.

Je me meurs; mon ſang ſe glace dans mes veines.

ULYSSE (*à part*).

Elle frémit; la frayeur parle au cœur d'une mère; c'eſt par-là qu'il faut arracher la vérité; redoublons ſes terreurs. (*aux ſoldats*). Allez promptement, cherchez le fils d'Hector, que ſa mère veut nous cacher. Quelque part qu'il ſoit, découvrez ce dernier ennemi de la Grece. (*à part*). C'en eſt fait, ſon ſecret eſt deviné. (*haut*). Allez, dis-je, hâtez-vous, enlevez cet enfant. Pourquoi regarder ce tombeau, Madame? Pourquoi trembler? Votre fils n'eſt-il pas mort?

ANDROMAQUE.

Plût au Ciel que j'euſſe à craindre pour

ſes jours ! Mais la frayeur m'eſt devenue naturelle. On perd difficilement une ſi longue habitude.

ULYSSE.

Eh bien, puiſque votre fils a prévenu, par une mort plus douce, l'expiation que ſon ſang devoit aux murs de Troie, puiſqu'il eſt hors d'état d'accomplir l'oracle de Calchas; voici ce que Calchas ordonne : La flotte ne peut être purifiée, ni ſe flatter d'un heureux retour, qu'en appaiſant la mer par les cendres d'Hector diſperſées dans les ondes. Qu'on briſe & qu'on détruiſe entièrement ſon tombeau.

ANDROMAQUE (*à part*).

Ah Dieux ! que vais-je faire? O cendres d'un époux ! ô mon fils ! vous déchirez également mon cœur.

ULYSSE.

Le temps preſſe, Madame; j'obéis à l'Oracle; je vais renverſer ce tombeau.

ANDROMAQUE.

Quoi, barbares ! ce tombeau que vous m'avez vendu ?

ULYSSE.

Dans l'inſtant même, il n'en reſtera que les débris.

ANDROMAQUE.

Les cruels ! c'étoit-là le ſeul crime qu'ils n'euſſent pas encore oſé. Les temples, les autels, les Dieux mêmes qui vous favoriſoient, vous avez tout violé ; votre fureur impie avoit épargné les tombeaux. Mais je m'oppoſerai à votre barbarie ; mes foibles mains braveront vos armes ; je trouverai des forces dans mon déſeſpoir ; je me jetterai au milieu de ces ſoldats ; & ſi la mort me rejoint à mon époux, compagne de ſa cendre que j'aurai défendue, j'expirerai avec joie ſur ſon tombeau.

ULYSSE.

Soldats, qui vous arrête ? Seroient-ce les

cris & la vaine fureur d'une femme ? Hâtez-vous d'obéir.

ANDROMAQUE.

C'eſt moi, c'eſt moi, barbares, qui dois tomber ſous vos coups. Hector, ah ! cher Hector ! ſors du fond des Enfers, fends la terre à l'inſtant, & viens terraſſer Ulyſſe ; ton ombre ſuffira.

ULYSSE (*à un ſoldat*).

Allons, détruis tout juſqu'aux fondemens.

ANDROMAQUE (*à part*).

Que fais-tu, mère inſenſée ? Veux-tu envelopper dans la même ruine ton fils & ton époux ? Peut-être fléchiras-tu les Grecs par tes prières. Ah ! le poids du tombeau va écraſer mon fils..... Ulyſſe, je tombe à vos pieds, moi qui jamais n'embraſſai les genoux du Vainqueur. Prenez pitié d'une mère ; ne rebutez point ſa prière & ſes pleurs. Plus les Dieux vous ont élevé, moins vous devez accabler les malheureux. Ce qu'on accorde à l'infortune, on le donne à ſoi-même.

Qu'ainſi puiſſe vous recevoir la couche fidelle de votre chaſte épouſe ! Qu'ainſi puiſſe le vieux Laërte prolonger ſes jours pour vous embraſſer ! Qu'ainſi votre jeune Télémaque trouve ſa joie à vous revoir, & que faiſant toutes vos délices, il paſſe ſon aïeul en âge, & ſon père en eſprit ! Ayez pitié d'une mère, hélas ! Un fils eſt le ſeul bien qui lui reſte.

ULYSSE.

Livrez-le, Madame, & j'entendrai votre prière.

ANDROMAQUE.

Viens, mon fils, cher tréſor d'une mère, ſors des ténèbres où je t'avois en vain caché. Voilà donc, ô Ulyſſe ! la terreur de vos mille vaiſſeaux, un enfant ! Soumettez-vous, mon fils, embraſſez les genoux d'un maître ; n'eſtimez plus honteux ce que veut la Fortune. Oubliez vos aïeux & leur puiſſance ; oubliez Priam & ſon vaſte Empire ; oubliez votre père Hector : vous voilà captif, prenez des ſentimens conformes à votre état ; & ſi l'âge vous empêche de ſentir l'horreur du trépas

qui vous menace, apprenez du moins, apprenez d'une mère à pleurer, &c.

Nous ne rapportons point le reſte de la ſcène, qui n'eſt plus qu'une froide & ennuyeuſe déclamation; mais enfin la ſituation qu'on vient de voir eſt d'un effet admirable. L'intérêt, la curioſité, le pathétique, le mouvement théatral, le ſpectacle, tout s'y trouve. Cependant Sénèque, pour cette invention, & pour quelques autres auſſi heureuſes, ne doit pas plus être préféré à Euripide & à Sophocle, que Voltaire ne doit l'emporter ſur Corneille & Racine, pour quelques beautés théatrales dont il aura pu décorer la Tragédie; tandis qu'il la dégradoit de tant de manières, & qu'il en ruinoit les fondemens, qui ſont la vraiſemblance & la Nature.

Nous ne devons pas oublier de parler des *reconnoiſſances*, qui ſont devenues, à force d'être prodiguées, un moyen trivial de pathétique. Les Anciens en ont fait uſage, mais ſobrement, lorſqu'elles ſortoient ſi naturellement du ſujet, que c'eût été un défaut de les négliger; & ſur-tout lorſqu'elles n'avoient

rien qui choquât la vraiſemblance, comme dans l'Electre de Sophocle, & l'Iphigénie en Tauride d'Euripide. Là elles ne cauſent point une ſurpriſe romaneſque, ainſi que dans nos Drames; mais elles contribuent à augmenter la terreur ou la pitié : car rien de plus touchant que de pleurer ſur les cendres qu'on croit celles d'un frère, devant ce frère même; & rien de plus pathétique & de plus terrible, que de reconnoître ſon frère, au moment qu'on va l'immoler.

C'eſt une choſe remarquable que Racine & Corneille ont fait ſi peu de cas d'un moyen pratiqué ſur tous les théatres, qu'ils ne l'ont jamais employé. Cela peut venir de deux cauſes : l'une, que ces reconnoiſſances étoient déjà un moyen uſé avant eux ſur le théatre François, & qu'elles étoient devenues ridicules par l'abus qu'en avoient fait dans leurs Romans & dans leurs Tragédies La Calprenède & Scudéri. L'autre raiſon eſt qu'ils étoient très-amoureux de la vraiſemblance, & qu'ils ſentoient l'extrême difficulté de rendre vraiſemblables ces reconnoiſſances merveilleuſes. Ils trouvoient auſſi que, dans

les Pièces à reconnoiſſances, les premiers Actes ſont chargés de préliminaires aſſez froids, & de longues expoſitions ; que le pathétique eſt reculé juſqu'aux derniers Actes, ce qui répand encore du vuide & de la langueur ſur les autres. A ces ſujets preſque toujours romaneſques, où l'action marche long-temps dans les ténèbres, ils préféroient ceux où les paſſions peuvent agir à viſage découvert, où l'on ſait à qui l'on en veut, où les ſentimens & les caractères ſe choquent ouvertement, & produiſent d'un bout à l'autre ces combats, ces flux & reflux, ces agitations continuelles, ces grandes & fortes émotions qui renouvellent à tous momens & redoublent la pitié & la terreur.

» Je ſais, dit le grand Corneille dans ſon » ſecond Diſcours, que l'*agnition* (1) eſt un » grand ornement dans les Tragédies ; Ariſ- » tote le dit ; mais il eſt certain qu'elle a » ſes incommodités. Les Italiens l'affectent » en la plupart de leurs Poëmes, & perdent » quelquefois, par l'attachement qu'ils y ont,

(1) Reconnoiſſance.

» beaucoup d'occaſions de ſentimens pathé-
» tiques qui auroient des beautés plus conſi-
» dérables. Cela ſe voit manifeſtement en
» *la Mort de Criſpe*, faite par un de leurs
» plus Beaux-Eſprits, Jean-Baptiſte Chiral-
» delli, & imprimée à Rome en l'année
» 1653. Il n'a pas manqué d'y cacher à Conſ-
» tantin la naiſſance de Criſpe, & d'en faire
» ſeulement un grand Capitaine, qu'il ne
» reconnoît pour ſon fils qu'après qu'il l'a
» fait mourir. Toute cette Pièce eſt ſi pleine
» d'eſprit & de beaux ſentimens, qu'elle eut
» aſſez d'éclat pour obliger à écrire contre ſon
» Auteur, & à la cenſurer ſi-tôt qu'elle parut.
» Mais combien cette naiſſance cachée ſans
» beſoin, & contre la vérité d'une Hiſtoire
» connue, lui a-t-elle dérobé de choſes plus
» belles que les brillans dont il a ſemé cet
» Ouvrage ! Les reſſentimens, le trouble,
» l'irréſolution & les déplaiſirs de Conſtantin
» auroient été bien autres à prononcer un
» arrêt de mort contre ſon fils, que contre un
» ſoldat de fortune. L'injuſtice de ſa préoc-
» cupation auroit été bien plus ſenſible à
» Criſpe, de la part d'un père, que de la
part

» part d'un Maître ; & la qualité de fils aug-
» mentant la grandeur du crime qu'on lui
» impoſoit, eût en même temps augmenté
» la douleur d'en voir un père perſuadé.
» Fauſte même auroit eu plus de combats
» intérieurs pour entreprendre un inceſte,
» que pour ſe réſoudre à un adultère ; ſes
» remords en auroient été plus animés, &
» ſes déſeſpoirs plus violens. L'Auteur a re-
» noncé à tous ces avantages, pour avoir
» dédaigné de traiter ce ſujet, comme l'a
» traité de notre temps le Père Stéphonius,
» Jéſuite, & comme nos Anciens ont traité
» celui d'Hippolite ; & pour avoir cru l'éle-
» ver d'un étage plus haut, ſelon la penſée
» d'Ariſtote, je ne ſais s'il ne l'a point fait
» tomber au deſſous de ceux que je viens de
» nommer «.

Les Auteurs qui ſont venus après Corneille & Racine, ne s'accommodant point d'un genre de Tragédie qui demandoit une profonde connoiſſance des paſſions, une grande étendue d'eſprit, & beaucoup de force de génie, ont ramené au théatre les reconnoiſſances avec les intrigues romaneſques

des prédéceſſeurs de Corneille. On a vu des Pièces dans leſquelles chaque Acte préſentoit une ſituation de reconnoiſſance; & les Perſonnages n'y faiſoient pas d'autres façons pour ſe reconnoître, que de dire : *O ma fille ! ô mon père ! ô ma ſœur ! ô mon frère ! eſt-ce vous ? Quoi ! c'eſt elle ? Oui, c'eſt moi ; c'eſt lui-même.* Regnard a plaiſamment parodié ces ridicules rencontres, dans ſon Démocrite amoureux, où Strabon dit à Cléanthis, qu'il retrouve après vingt ans d'une ſéparation volontaire :

Madame, par haſard, n'êtes-vous point ma femme ?

& Cléanthis répond :

Monſieur, par aventure, êtes-vous mon époux ?

Il faut convenir que Crébillon n'a guère fait de Tragédies, ſans y inſérer plutôt deux ou trois reconnoiſſances qu'une, & que la vraiſemblance y eſt ſouvent offenſée. Voltaire ayant vu que ces ſituations emportoient les ſuffrages des femmes & des jeunes gens, enchérit tant qu'il put ſur Crébillon, & ménagea encore moins la vraiſemblance

& la raiſon. Dans Zaïre, c'eſt une reconnoiſſance qui fait, au ſecond Acte, une ſeconde expoſition. Dans Alzire, on peut compter quatre reconnoiſſances. Dans le nombre conſidérable de ſes autres Pièces, il y en a très-peu où les incidens merveilleux & les monſtrueuſes invraiſemblances qu'il entaſſe l'une ſur l'autre, ne ſoient les motifs & les reſſorts de quelques reconnoiſſances.

Je n'en dirai pas plus ſur cet article; je ne penſe pas qu'on trouve une raiſon de préférer Crébillon & Voltaire à Racine & à Corneille, dans l'abus exceſſif qu'ils ont fait d'un moyen aſſez pathétique par lui-même, quand il eſt naturel & bien ménagé, mais que les deux Maîtres de notre Scène ont trouvé incompatible avec de plus grandes beautés, & qu'ils ont abandonné aux Poëtes romaneſques, plus amoureux d'intrigues & de coups de théatre, que de la Nature & de la vérité.

Le point le plus difficile à fixer par les loix du goût, c'eſt le degré de pathétique où la Tragédie doit s'arrêter. Ce degré varie beaucoup, ſelon les Siècles & les Nations.

Plus un peuple eſt ſenſible & facile à émouvoir, plus il faut tempérer la terreur par la pitié; plus il faut toucher ſon cœur par l'imagination, & moins il faut étaler à ſes yeux de meurtres & de tableaux effrayans. Ce chœur des Euménides qui jeta un ſi grand effroi dans le ſpectacle d'Athènes, auroit à peine ému des Béotiens. Il n'eſt pas étonnant que, chez les Romains accoutumés aux combats des Gladiateurs, & aux atrocités des proſcriptions, Sénèque, en dépit du précepte d'Horace, ait préſenté Médée tuant de ſang froid un de ſes enfans aux yeux de ſon époux. A quoi peut-on attribuer toutes ces repréſentations de carnage, toutes ces peintures hideuſes & révoltantes, qui font du théatre de Londres un véritable cimetière, ſinon à la dureté ſombre & féroce de la populace Angloiſe ?

Dans le temps de nos guerres civiles, on aimoit aſſez à voir dans les Pièces de Hardi, des combats, des meurtres, des viols, & d'autres tableaux de ce genre. Les premiers Ouvrages de Corneille offrent encore quelques peintures d'un goût auſſi barbare. Quand

les eſprits ſe furent adoucis, quand les François revinrent à leur caractère, le goût des ſpectacles changea entièrement. Qu'y a-t-il de plus différent de lui-même, que l'Auteur de Clitandre & l'Auteur du Cid? Le même peuple qui avoit ſouffert & peut-être applaudi, dans Clitandre, un certain Pymante qui veut faire violence à Doriſe ſur la ſcène, & cette Doriſe qui, avec ſon aiguille, creve un œil à ce Pymante, ne put ſupporter, quelques années après, dans Théodore, du même Auteur, l'idée ſeule d'une proſtitution, quoiqu'elle ne fût annoncée que par un récit, & qu'elle n'eût point d'effet.

Des eſprits élevés, avides de gloire, échauffés par la valeur & par des ſuccès éclatans, étoient naturellement émus par les grands ſentimens & la fierté ſublime des Héros de Corneille; ils trouvoient plus douces & plus nobles les larmes d'admiration que leur faiſoient répandre Auguſte, Cornélie, Sévère & Pauline, que celles qu'ils auroient données à des intrigues de Romans. Une paſſion bien développée, des caractères bien ſoutenus, un dialogue éloquent, animé, approfondi, ſuffiſoient

pour les intéreſſer vivement : ils ſe ſoucioient peu d'incidens extraordinaires, de ſurpriſes, de coups de théatre, dont l'effet eſt ſi médiocre, quand on les connoît une fois; ils vouloient qu'on parlât à l'ame & à l'eſprit. De là ces ſcènes admirables & profondes, qu'on nomme aujourd'hui des converſations, pour excuſer nos ſcènes vuides & pantomimes, qu'on nomme de l'action. Il eſt vrai que le ton de galanterie qui devint général, força ces deux hommes de génie d'entrer dans certains détails langoureux & peu dignes de la Tragédie. Voilà le grand reproche qu'on peut leur faire, ainſi qu'à Crébillon, qui a pouſſé ce défaut bien plus loin que Racine, & n'a jamais ſu s'en corriger comme lui. Il eſt juſte de dire que Voltaire, après avoir payé quelque temps le tribut à ce mauvais goût, inſtruit enfin par l'exemple d'Athalie, a tâché de purger notre Scène de ces miſérables fadeurs.

Le François, ſenſible & délicat, fut longtemps à ſe contenter d'un ſpectacle où les ſentimens touchans, paſſionnés & ſublimes l'emportoient de beaucoup ſur les ſituations

terribles & déchirantes. Peut-être cette délicateſſe fut-elle portée un peu trop loin, & peut-être empêcha-t-elle Racine de faire marcher d'un pas égal, ſur notre ſcène, la terreur & la pitié : il s'attacha davantage à celle-ci, pour plaire à ſon Siècle ; & négligeant quelquefois l'autre, il reſta, dans cette partie, au deſſous des Grecs, qu'il imitoit ſi bien d'ailleurs, & qu'il a ſouvent ſurpaſſés.

Ce fut cette ſenſibilité vive & délicate dans les eſprits, qui s'effraya d'abord des noires couleurs de Crébillon, & qui rejeta avec horreur la coupe ſanglante d'Atrée. On ne veut être ému au ſpectacle, que pour ſon plaiſir ; la *terreur* même y doit être *doûce*, ſelon l'expreſſion de Deſpréaux. Ainſi, quand une émotion eſt pénible & douloureuſe, il eſt ſûr qu'elle paſſe le degré de force convenable aux Spectateurs à qui on la procure. Attirer les honnêtes gens aux plaiſirs du théatre, pour leur préſenter des peintures atroces, c'eſt les forcer, pour ainſi dire, d'aller avec la canaille aux ſpectacles cruels & honteux de la Grève. Jamais les Athéniens n'euſſent ſouffert cette ſituation horrible

d'un père à qui le ſang de ſon fils eſt offert en breuvage par ſon propre frère. Crébillon, égaré par Sénèque, paſſa le but preſque en entrant dans la carrière ; voulant aller plus loin que Racine, il alla trop loin, & fut obligé de revenir ſur ſes pas ; il ſe contint enſuite dans les juſtes bornes qui ſéparent la terreur de l'horreur. Dans Electre, & ſur-tout dans Rhadamiſte, il ſut adoucir par la pitié ſes couleurs ſombres & terribles ; &, ſans être auſſi pathétique que Racine, dans l'enſemble de ſes Pièces, il donna un degré de plus d'énergie à la terreur tragique.

Cependant notre Nation, amollie par le luxe, perdit en même temps de ſa délicateſſe & de ſa ſenſibilité. Il paroît étonnant, & néanmoins il eſt très-vrai, que la molleſſe & le luxe, qui engendrent l'égoïſme, rendent peu à peu inſenſible, dur avec froideur, & cruel par indifférence. Non ſeulement on s'accoutuma aux noires couleurs de Crébillon, on voulut encore des émotions plus fréquentes, des ſecouſſes plus fortes ; on eut beſoin de toutes ſortes de reſſorts extraordinaires, pour remuer des cœurs froids, & pour attacher des eſprits

diſtraits, en qui le ſentiment, dès long-temps émouſſé, ſe trouvoit enfin uſé & preſque anéanti. Voltaire fit reſſource de tout; il voulut mêler les trois genres de Corneille, de Racine & de Crébillon, & par-deſſus tout cela, il appela à ſon ſecours les intrigues des Romans, les coups de théatre, les ſituations extraordinaires, la pantomime, les décorations, & toutes les licences Anglicanes. Mais, quoiqu'il ait ſouvent enſanglanté la ſcène, quoiqu'il y ait expoſé des parricides & des meurtres effrayans, il n'a jamais porté la terreur plus loin que Crébillon, & n'eſt point allé juſqu'à l'horreur du dénouement d'Atrée; ſoit par une certaine ſageſſe de goût, ſoit par la foibleſſe même de ſon pinceau, dont les couleurs ſont rarement égales à la force de ſes ſituations.

Peu à peu les horreurs & le carnage de la ſcene Angloiſe ont paſſé ſur la nôtre. On y a vu des meurtres dès le premier Acte, & des cataſtrophes ſanglantes dans l'expoſition. Les coups de poignard ſe diſtribuoient de ſcène en ſcène; les duels à mort, les aſſaſſinats ont été expoſés aux yeux du Spec-

tateur ; le the
tout cela avec
ne sais pourq
mettre sur ce
d'Atrée, & la
qu'on a fait p
de rage, qui
nage dans le
& qu'on voit
yeux avec délic
On dit même
plus d'illusion,
tage de cette
mettre dans le
un cœur de ve
manqueroit plus
complet, que de
& tout ce sang

Ainsi, moins
il a de goût &
besoin, pour être
& de tableaux e
plus d'impression
l'ébranle à peine, [illegible] seule peut lui
donner, non pas une émotion, mais une
commotion.

De tout cela il ne faut pas conclure que le degré de pathétique convenable à la Tragédie, devienne arbitraire ſelon les temps & les Nations; car le bon goût ne ſe regle point ſur les plaiſirs bizarres ou dépravés d'un Peuple dégénéré ou barbare. Pour établir ce degré précis, on cherchera le Peuple qui aura eu le plus de ſenſibilité ſans une délicateſſe outrée; & l'on verra juſqu'à quel degré ce Peuple aura ſouffert avec plaiſir le pathétique du ſpectacle. Alors on peut aſſurer que c'eſt-là le point précis au delà & en deçà duquel ſont les extrémités vicieuſes. Or il ne paroît pas que juſqu'ici il ait exiſté aucun Peuple qui ait eu le ſentiment plus vif & plus délicat, que les Grecs: vous voyez que, dans leur Théatre, le pathétique eſt un mélange de pitié & de terreur. Le point où il s'arrête eſt celui où la pitié dégénéreroit en foibleſſe & en fadeur, & la terreur en atrocité & en horreur. On peut donc aſſurer que les Grecs ont trouvé ce degré précis, ce juſte milieu que le bon goût demande, & que les différens Peuples anciens ou modernes en ont plus ou moins

approché, ſelon qu'ils ont plus ou moins reſſemblé à ce Peuple favoriſé de la Nature, qui a ſervi de modèle en tout aux autres Nations, dès qu'elles ont eu honte de leur ſauvage ignorance.

Diſons un mot du pathétique bourgeois, qui n'a dû peut-être une grande partie de ſon ſuccès qu'à la vanité bourgeoiſe, confinée juſqu'alors au domaine du ridicule, & flattée de partager avec les Rois & les Héros le trône de la Tragédie.

Les enthouſiaſtes ſans talent ont élevé ce genre métif bien au deſſus du véritable tragique. Des raiſonneurs plus modérés, mais qui n'ont jamais eu qu'un goût variable & chancelant, reconnoiſſent, il eſt vrai, la ſupériorité du genre héroïque; mais ils accordent à la Tragédie bourgeoiſe un rang diſtingué, un caractère réel, & des beautés qui lui ſont propres.

Quelles ſont les beautés propres au tragique bourgeois? Des ſituations pathétiques où ſe trouvent des Perſonnages ordinaires. On ne peut pas dire que ces beautés ſoient propres à cette eſpèce de Drame, puiſqu'elles

ſont empruntées du pathétique eſſentiel à la vraie Tragédie. Le pathétique bourgeois n'eſt donc pas un genre ; c'eſt une dégradation du genre héroïque.

Je conçois néanmoins que ces ſituations, plus à la portée du commun des Spectateurs, peuvent les attriſter davantage que les malheurs des grands Hommes, plus éloignés de leur condition vulgaire. Mais qui ne voit d'abord que le but de l'Art eſt changé ? La Tragédie n'eſt point faite pour affliger ſeulement par le ſpectacle des maux de l'humanité ; mais pour nous conſoler, au milieu de nos larmes, en nous montrant des hommes, que leur rang élève au deſſus de nous, ſujets à de plus vives douleurs & à de plus grandes infortunes. Par là elle nous fortifie l'ame, & nous fait ſupporter plus doucement nos misères ; elle ſert auſſi d'inſtruction aux Rois & aux Grands, en les rappelant, par la crainte des mêmes malheurs, à cette pitié qui ſeule peut nourrir dans leurs cœurs des ſentimens humains. La Tragédie bourgeoiſe ne fait rien de tout cela ; elle nous afflige en pure perte & ſans conſolation ; elle nous

arrache des larmes cruelles & pénibles ; d'une récréation elle fait un tourment ; au lieu de nous diſtraire de nos peines, elle les exagère par les couleurs les plus noires & les plus ſiniſtres ; au lieu d'exciter en nous cette humanité courageuſe qui nous ſoutient contre nos propres maux, & nous fait compatir à ceux d'autrui, elle nous entraîne au découragement, à la miſanthropie, au dégoût des autres, & à l'ennui de nous-mêmes.

Je ſens bien qu'à un Peuple dur, féroce, concentré en lui-même, il faut des moyens violens pour le forcer à la ſenſibilité ; il faut lui préſenter des calamités domeſtiques, des malheurs qui le touchent de plus près, pour l'intéreſſer à ſes ſemblables : cela ſeul peut excuſer en quelque ſorte les Auteurs Anglois qui ont imaginé la Tragédie bourgeoiſe, après avoir échoué dans la bonne Tragédie. Mais à une Nation naturellement douce & portée à l'humanité, chez qui les vices en général n'ont rien de ſombre & de cruel, où les exemples de la ſcélérateſſe bourgeoiſe ſont rares, & frappent d'effroi tous les eſprits quand ils viennent à éclater,

pourquoi montrer ſur le théatre des tableaux qui révoltent dans la ſociété, & des mœurs qui répugnent au caractère national ? Pourquoi accoutumer les Spectateurs à la vue de ces obſcurs ſcélérats, dont les honnêtes gens détournent les yeux quand on les mène au ſupplice ?

Si vos ſcélérats bourgeois nous intéreſſent, vous diminuez l'horreur du crime ; & cette conſéquence, qui eſt ſi peu dangereuſe en nous préſentant des Héros que nous ne pouvons imiter, le devient infiniment, quand vos Perſonnages ſe rapprochent de nous, & nous mettent à leur portée. N'ayant point de grands motifs qui les excuſent, il faut qu'ils nous ſéduiſent par la ſeule pitié que puiſſe exciter le coupable, en ce qu'il eſt malheureux ; mais cette pitié n'eſt-elle pas capable d'amollir la haine qu'on doit aux méchantes actions, d'apprivoiſer avec la tentation de les commettre ? Et n'eſt-on pas bien près de juſtifier pour ſoi ce qu'on a preſque pardonné dans un autre ?

Remarquez bien que la condition du coupable plus rapprochée de la nôtre, fait tout

le danger de cette ſéduction qui naît de la pitié. Que le vertueux Caton ſe tue pour ne pas ſurvivre à ſa République, cet exemple eſt trop au deſſus de nous, pour nous engager à l'imiter ; mais que le Marchand Béverley s'empoiſonne, après avoir ruiné par le jeu, lui, ſa femme, ſa ſœur & ſon enfant, qu'il faſſe un étalage de tous les lieux communs qui peuvent lui faire pardonner le ſuicide ; ce tableau & ces diſcours ne vont-ils pas produire une impreſſion funeſte ſur le cerveau déjà égaré de ceux que les mêmes vices ont jetés dans la même ſituation ? Combien, depuis quelques années, n'avons-nous pas vu de fois ce crime du déſeſpoir ſuivre de près les excès du luxe, du jeu & des banqueroutes ? Ne doutons point que cette mode frénétique & barbare ne ſoit venue avec les mœurs & les imitations Angloiſes. On voit donc combien il importe de ne pas changer le caractère d'un Peuple. Les repréſentations théatrales peuvent avoir tant d'influence ſur cette altération, que je n'ai jamais conçu l'indifférence du Gouvernement à cet égard. Il y a un rapport étonnant entre le goût

&

& les mœurs. Un Cenſeur prépoſé pour arrêter tout ce qui ſeroit contraire au bon goût, rendroit un ſervice important aux mœurs de ſa Nation, & plus important qu'on ne l'imagine.

Après avoir montré comment le tragique bourgeois produit un mauvais effet moral, il n'eſt pas difficile de découvrir les vices de ce faux genre, relativement à l'Art.

Ses partiſans conviennent eux-mêmes qu'il ſe trouve reſſerré entre deux écueils preſque inévitables, la baſſe ſcélérateſſe & le romaneſque outré. Comment donc ceux qui courent la carrière dramatique ne fuiroient-ils pas, comme un précipice, un genre qui ſe trouve reſſerré entre ces deux écueils preſque inévitables ? Il eſt évident que les ſituations pathétiques peuvent ſeules ſoutenir la Tragédie bourgeoiſe : ainſi il faut accumuler ces ſituations par des incidens d'un romaneſque outré ; & des évènemens bourgeois n'étant point par eux-mêmes aſſez importans pour devenir tragiques, ſi les crimes atroces ne s'y mêlent, il faut auſſi tomber dans la baſſe ſcélérateſſe, puiſque les objets qui excitent

les paſſions criminelles du vulgaire, n'ont rien que de bas & de mépriſable. Tel eſt ce Béverley, qui s'empoiſonne pour avoir joué, comme un ſot, avec des fripons qui l'ont ruiné. Tel eſt ce miſérable Barneveld, qui aſſaſſine ſon oncle, ſon bienfaiteur, pour fournir aux dépenſes d'une vile courtiſane. Tels ſeroient auſſi les Brinvilliers, les Leſcombat, les Deſrues, ſi nous nous aviſions d'aller choiſir nos ſujets tragiques à la Conciergerie & à la Grève. La Tragédie doit exciter la terreur & la pitié; mais on n'a point de pitié pour un coquin digne du gibet ou de la roue, & ſon ſort ne peut inſpirer de la terreur qu'à ſes ſemblables. Les deux pivots du tragique bourgeois ne ſont donc que l'horreur & le mépris, deux affections pénibles pour le cœur humain, qui ne trouve du plaiſir dans la triſteſſe, qu'autant qu'il peut plaindre, aimer ou admirer les infortunés qui en ſont l'objet.

Le vice de baſſeſſe & d'horreur, inſéparable du genre, produit néceſſairement tous les autres, tels que l'exagération, l'emphaſe, la bouffiſſure, qui contraſtent continuellement

avec la petiteſſe, l'abjection & la puérilité. Si vos Perſonnages bourgeois ſont toujours dans la convulſion de la douleur, ils deviennent outrés, monotones, fatigans. Si leurs convulſions ont quelque relâche, il faut bien qu'ils deſcendent au ton de familiarité qui leur convient, & qui diſtingue la Comédie de la Tragédie; alors ce ton familier, ces détails domeſtiques ſont inſipides & ennuyeux : ils ne ſoutiennent pas l'attention, comme les grands objets de la Tragédie. Dans celle-ci, l'attention & l'intérêt ſont entretenus par la dignité & l'importance des détails héroïques; c'eſt Auguſte qui délibère s'il gardera ou s'il abdiquera l'Empire; c'eſt Mithridate qui développe ſes projets contre les Romains. L'admiration ne nuit point au pathétique : mais quand vous avez vu des Bourgeois paſſionnés emprunter le haut ſtyle pour déplorer leurs malheurs, tout ce qu'ils vous diſent enſuite de leur ménage, de leur commerce, de leurs petites affaires, vous paroît bien trivial & bien froid. La trivialité & le pathétique ne peuvent jamais s'allier. Ainſi, voilà deux nouveaux

écueils auſſi inévitables que les deux autres ; le ſtyle outré dans la paſſion, & la baſſeſſe du ſtyle dans tout ce qui n'eſt point paſſionné. De là, vous tirerez une concluſion facile ; c'eſt que ce nouveau genre, qu'on prétend le plus voiſin de la Nature, en eſt le plus éloigné, puiſqu'il réunit les deux extrêmes.

Ajoutez qu'il eſt impoſſible, ſans choquer la Nature, de donner une nobleſſe ſoutenue au pathétique bourgeois. Quoiqu'il ſoit vrai que, dans toutes les conditions, l'homme devienne éloquent, & quelquefois ſublime, quand la paſſion l'inſpire ; il eſt très-vrai auſſi qu'après les premiers éclats de la paſſion, tout homme vulgaire ſe remet au niveau de ſon eſprit & de ſa condition, & qu'une douleur bourgeoiſe s'exprime fort bourgeoiſement. Rien n'eſt donc plus faux & plus outré qu'un pathétique ſoutenu noblement dans la bouche d'un homme ordinaire ; & il ſeroit peut-être moins ridicule de faire des Tragédies familières, que des Tragédies bourgeoiſes.

Enfin il eſt ſûr qu'avec un demi-talent, on réuſſira mieux dans un genre qui n'exige

qu'une demi-force tragique, & qui couvre la foibleſſe du ſtyle par la baſſeſſe de l'intrigue & des perſonnages. Cet avantage que la Tragédie bourgeoiſe offre à la médiocrité, prouveroit ſeul la fauſſeté de ce mauvais genre, dans lequel il ne faut chercher d'ailleurs aucun mérite poétique. Auſſi ce genre facile a-t-il été embraſſé de tous ceux qui n'étoient pas nés Poëtes; ils ont même démontré qu'il valoit mieux le traiter en proſe; ils ont raiſon: ce tragique bourgeois n'eſt ni ſuſceptible ni digne de poéſie; & peut-être ne méritoit-il pas que je m'y arrêtaſſe un moment; car ſon règne eſt preſque déjà fini; il paſſera comme toutes les autres innovations d'un goût faux & ſtérile, qui ſe ſuccèdent & ſe détruiſent mutuellement.

Fin de la première Partie.

TABLE
DES CHAPITRES
ET
DES PARAGRAPHES

Contenus dans cette première Partie.

CHAPITRE PREMIER. *Des progrès de l'Art Tragique, & de ſa décadence,* page 1

CHAP. II. *De la Vraiſemblance théatrale,* 24

§. I. *Exemples de contradictions pris dans* ŒDIPE, 30

§. II. *De quelques-unes des invraiſemblances choquantes du plan de* BRUTUS, 35

§. III. *Invraiſemblances non moins choquantes du plan de* MÉROPE, 41

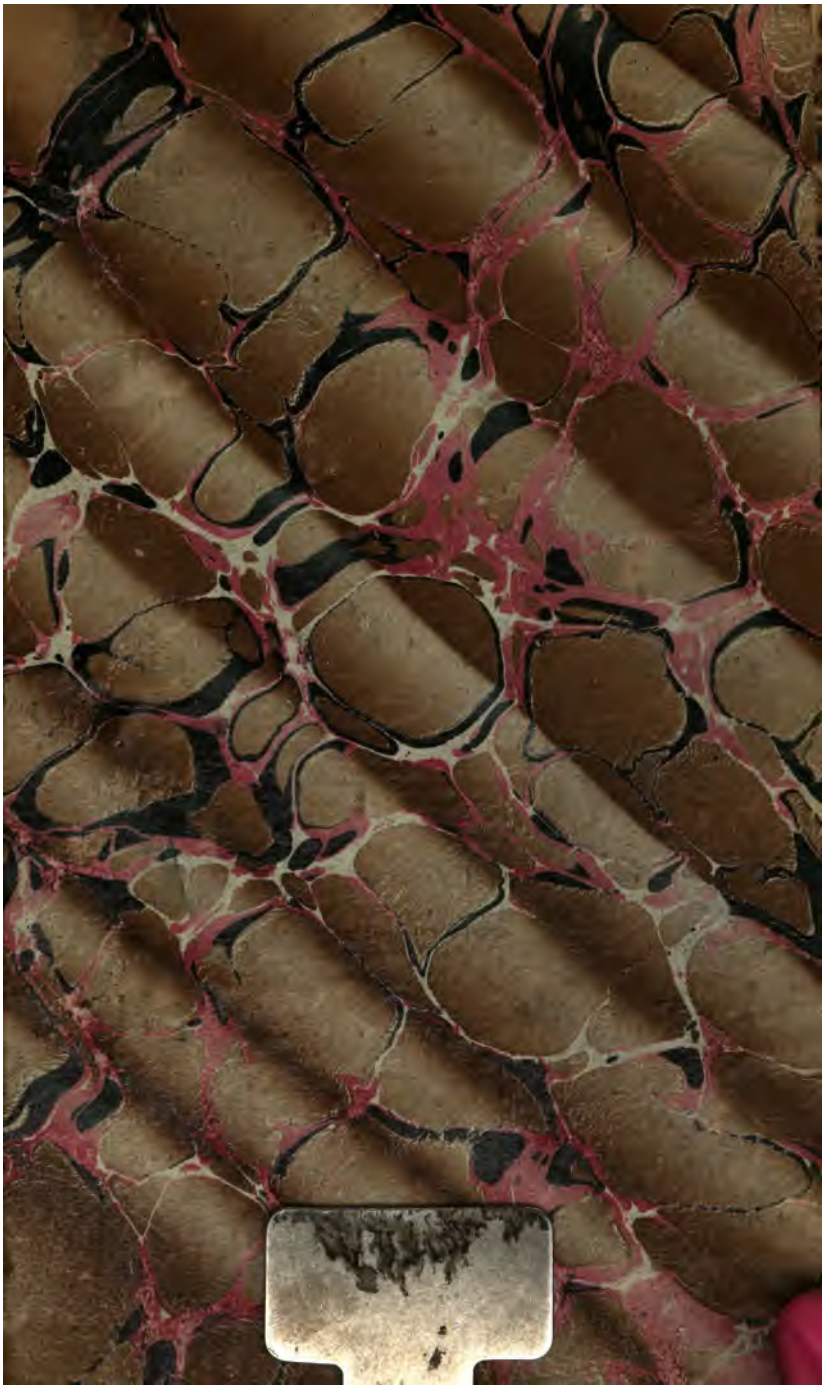
CHAP. III. *Continuation du même ſujet,* 51

§. I. *De* ZAIRE, 53

§. II. *De la Tragédie d'*ALZIRE, 64

CHAP. IV. *Nouvelles considérations sur la Vraisemblance théatrale*, 77
§. I. *Sur la sixième Scène du troisième Acte des* HORACES, 78
§. II. *Sur le second Acte de* CINNA, 81
§. III. *Sur la conduite de Sévère, dans la Tragédie de* POLYEUCTE, 94
§. IV. *Sur la troisième Scène du second Acte de* RODOGUNE, 101
§. V. *MAHOMET, chef-d'œuvre d'invraisemblance*, 111
CHAP. V. *De l'Action, ou du Mouvement Dramatique*, 136
CHAP. VI. *Du Spectacle, ou de l'Appareil théatral*, 154
CHAP. VII. *Du Pathétique de situation*, 173

Fin de la Table de cette première Partie.

(La seconde Partie de cet Ouvrage paroîtra au mois d'Octobre prochain).

Bt. fr. Finch Fund.
Dec. 1926.